

Мотиль Р. Я., кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу народного мистецтва

*Інститут народознавства НАН України,
м. Львів*

ГОНЧАРСЬКІ ОСЕРЕДКИ БУКОВИНИ

Анотація. Стаття присвячена гончарським осередкам Буковини, у яких під впливом історичних, соціальних, культурних факторів та місцевих традицій виробились і вкорінилися локальні риси кераміки. Ці регіональні особливості виявляються в розумінні матерілу, форм, пропорцій та оригінальних декоративних рішень. Підкреслено, що гончарні вироби Буковини мають спільні риси із керамікою Прикарпаття, Поділля, а також Молдови, Румунії та Угорщини.

Ключові слова: гончарські осередки, Буковина, кераміка, регіональні особливості, форми, декоративні рішення, гончарні вироби.

Аннотация. Мотиль Р. Я. Гончарные центры Буковины. Статья посвящена гончарным центрам Буковины, в которых под влиянием исторических, социальных, культурных факторов и местных традиций выработались и внедрились локальные черты керамики. Эти региональные особенности проявились в понимании материала, форм, пропорций и оригинальности декоративных решений. Подчеркнуто, что керамика Буковины имеет общие черты с гончарными изделиями Прикарпаття, Подолья, а также с молдавской, румынской и венгерской керамикой.

Ключевые слова: гончарные центры, Буковина, керамика, региональные особенности, формы, декоративные решения, гончарные изделия.

Summary. Motyl R. The Pottery Centres of Bukovyna. The article throws some light upon pottery centres of Bukovyna, in which over the influence of historical, social, cultural factors and national traditions drew up and rooted some local features of ceramics. This regional peculiarities showed in the comprehension of material, forms, proportions and original decorative decisions. Emphasizes, that ceramics of Bukovyna has common features with pottery ware from Prykarpattya, Podillya and also Moldovian, Romunian and Hungarian ceramics.

Key words: pottery centres, Bukovyna, ceramics, regional peculiarities, forms, decorative decisions, pottery ware.

Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими та практичними завданнями. Кожен район гончарного промислу України має власні особливості виробів, які залежать від природних якостей матеріалів, технологічного рівня виробництва, локальних традицій тощо. Кераміка Буковини – вагоме надбання вітчизняної мистецької спадщини, однак, на відміну від гончарних виробів сусіднього Прикарпаття і Поділля, досі залишається малодослідженим мистецьким явищем. Особливості гончарства даного регіону заслуговують на окремий розгляд, оскільки майже кожен осередок представлений провідними майстрами з яскравою творчою індивідуальністю.

Проблема, заявлена у статті, контекстуально узгоджується із проблематикою планового індивідуального монографічного дослідження автора „Українська народна теракота XIX-XX століть”, що виконується в межах загальної теми відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України „Історія та теорія українського декоративного мистецтва: видова специфіка”.

Аналіз досліджень і публікацій. Вітчизняна та зарубіжна література містить лише окремі відомості про гончарство Буковини. Загальні аспекти розвитку гончарських осередків, художні особливості глиняних виробів та імена окремих майстрів частково висвітлено у публікаціях Ю. П. Лашука [2, С.389-399] та Д. Н. Гобермана [1, 191с.]. Тому стаття ґрунтується передусім на матеріалах польових (експедиційних) дослідженнях автора у Чернівецькій області (2007-2009 р.р.).

Мета роботи: дослідити маловідомі гончарські осередки Буковини, виявити та ввести в науковий обіг нові імена майстрів, визначити і проаналізувати локальні особливості буковинської кераміки.

Виклад основного матеріалу.

Історично на Буковині утворилося дві зони гончарного виробництва: рівнинна (на півночі, в Пруто-Дністровському межиріччі) і передгірська (на півдні). Багаті поклади якісних глин та величезні лісові масиви, що забезпечували необхідну для випалу деревину, обумовили поширення тут гончарного ремесла.

Гончарству Буковини притаманні локальні художні та стильові особливості, явища самобутнього характеру, що сформувалися на місцевих традиціях під впливом складного історичного минулого тутешніх земель.

Археологічні пам'ятки, знайдені під час розкопок на буковинських теренах засвідчують, що на пізньому етапі трипільської культури (II тис. до н. е.) тут були поширені керамічні посудини з конічним верхом, заокругленим низом і плоским дном [1, С.6].

Із середини I тисячоліття Північна Буковина була заселена слов'янськими племенами, для яких характерним був кухонний посуд (горщики і баньковидні посудини), а також столовий посуд (миски, кухлі, глеки) із прогладженими узорами [3, С.13]. Багато особливостей ранньослов'янської кераміки збереглося серед гончарів Буковини до наших днів, що простежується у конструкції горнів та формах мисок.

У X-XII століттях Буковина була частиною Київської Русі, а згодом вона послідовно переходила

Надійшла до редакції 07.04.2010

до складу Галицького та Галицько-Волинського князівств. У цей час, коли повсюдно поширився ручний гончарний круг, а в деяких місцях і ножний, глиняний посуд виготовляли виключно ремісники [4, С.19]. Вони займались виробництвом горщиків, мисок, глеків, черпаків тощо.

У XIV ст. на буковинських землях оселились «волохи» (теперішні румуни) і заснували Молдавське князівство із столицею в Сучаві. У цей період відбуваються зміни у формі та в декорі посуду: горщики починають робити із завуженим денцем і з утором, а смуга декору стає вужчою, починають переважати горизонтальні прямі й хвилясті ритовані лінії [2, С.389].

У XIV-XV ст. виготовляли дешевий і зручний неолів'яний посуд для приготування страв.

У XVI ст. свинцева полива почала витіснити неполив'яні вироби. У цей час буковинські землі, разом з Молдовою, опинились у підпорядкуванні Оттоманської Порти. Турецьке панування тягнулося впродовж двох століть. У цей період (XVII ст.) застосування поліхромії перейшло у повсюдне поширення різнобарвного декору.

У XVIII ст. Буковину було приєднано до Галичини під назвою Чернівецького округу. У зв'язку із поширенням у Європі фаянсових мануфактур гончарний посуд купували переважно селяни і малозабезпечені прошарки міського населення. Більшим попитом нерідко користувалися привозні вироби, що відрізнялися від місцевих кращою якістю і багатством розписів. Ці умови примушували гончарів вдосконалювати ремісничу майстерність, так як від цього залежав їхній добробут. Можливо саме тому у XVIII ст. починають застосовувати веретенний ножний гончарний круг із рухомою віссю без спиць, який протягом XIX ст. витіснив так званий «шленський» (шпицевий) [3, С.84].

Межа XIX-XX ст. стала кульмінацією в розвитку гончарства, саме тоді було зафіксовано найбільшу кількість гончарних осередків із найвищим кількісним складом гончарів, а також найширший асортимент та найкращі мистецькі якості виробів.

Та згодом стан гончарства почав поступово погіршуватися. До цього спричинився цілий ряд факторів, одним з яких була зростаюча конкуренція з боку фабрично-заводської керамічної промисловості.

У 1918 р. Буковина увійшла до складу Румунії, а в 1940 р. її територія була приєднана до складу Української РСР. Друга світова війна так само наклала негативний відбиток на кількість осередків та чисельність гончарів.

У повоєнний період виробництво кераміки на Буковині дещо поживалось. Нестача на ринку вжиткового посуду сприяла швидкому відновленню гончарства. Однак, вже після 1970-80-их років масовий випуск заводської продукції, зміни у побуті населення, відсутність кредиту і неорганізованість збуту виробів остаточно вирішили долю гончарного посуду: по теперішній час триває процес відмирання гончарських центрів.

Провідними осередками гончарства у XIX-XX ст. на Буковині були Хотин, Малинці, Клішківці, Вашківці, Садгора, Коболчин, причому значна кількість їх

зосереджувалась на півночі теперішньої Чернівецької області. В силу природних умов землеробство тут не отримало достатнього розвитку, особливо у порівнянні з південними теренами, а тому місцеве населення вимушене було заробляти на життя різноманітними промислами, в тому числі і гончарством. Одними з кращих на Буковині вважалися глини на території Хотинського району.

До найбільш відомих і найбільш потужних буковинських осередків гончарства здавна відносився Хотин. Хотинські майстри виготовляли в основному ужитковий посуд: горщики, глечики, близнята, миски, макітри, ринки, пасківники, а з кінця XIX ст. в асортименті з'явилися горнята. Місцеві горщики мали досить завужене денце, високо виведений «пук» та майже вертикальні вінця. У глечиків була розширена догори шийка і одне вухо. Макітри мали різко завужені донизу «стрімки» боки і чітко виділені вінця.

У Хотинському районі, як і в цілому по Буковині, виготовляли як теракотовий та димлений, так і полив'яний посуд. Місцеві майстри застосовували зелену, коричневу і прозору поливи. Традиційно вироби глазурували суцільно лише прозорою поливою, а кольоровими вкривали тільки верхню частину посудини (до «пука»). Оздоблювали хотинський посуд доволі ошадливими засобами декору. Характерним був простий геометричний візерунок у вигляді прямих і хвилястих смуг, рисок, невеликих геометризаних гілочок тощо. Найпоширенішою технікою була описка білого або коричневого кольору, рідше зустрічається лискування і риткування. Розміщували декор у верхній частині виробів, на плічках, фіксуючи тим самим найширшу частину, що підкреслювало наповненість посудини. Внутрішню поверхню макітер завжди обробляли зубчастим коліщатком (кільцем), що розповсюджено тільки у буковинській кераміці.

Іншими потужними осередками гончарства на Хотинщині були Малинці та Клішківці. У Малинцях колись займалися гончарством майже у кожному дворі, тут працювало до 50 майстрів, були відомі цілі гончарські династії: Бошани, Поштарі, Паладійчуки, Котики, Рибакі та інші, а станом на сьогоднішній день у селі гончарюють лише два майстри: Паладійчук Іван Тимофійович (1943 р.н.) і Поштар Василь Іванович (1938 р.н.).

Кількісно переважаючим видом кераміки малинецьких гончарів був посуд: горщики, глечики, баньки, макітри, миски, щидильники, ринки, пасківники тощо. Залежно від призначення посуд розрізнявся за розмірами, що відобразилось у місцевих назвах. Великі горщики з двома вухами для зберігання зерна мали назву «гаваноси», посудини середніх розмірів іменовали «горщиками», а менші з одним вухом – «гердявчиками».

Окрім посуду у Малинцях починаючи з середини XX століття почали виготовляти вазони для квітів, а також такий вид архітектурної кераміки як димарі. За словами інформатора Білої Ликерії Григорівни, 1925 р.н., димарі у Малинцях виготовляли ще „за румунів”, тобто до 1940 року.

Згідно зі свідченнями гончаря Палідйчука Івана Тимофійовича, 1943 р.н., його батько, Паладійчук Тимофій Іванович (1913-1979), також гончар,



*Банька. Глина, гонч.круг, теракота. 1950-60 рр.
с.Погорілівка Заставнівського р-ну
Чернівецької обл.*



*Глечик. Глина, гонч.круг, теракота, описка, полива.
1960-ті рр., с.Погорілівка Заставнівського р-ну
Чернівецької обл.*



*Горщик. Глина, гонч.круг, димлення, дротування.
1950-ті рр., с.Веренчанка Заставнівського р-ну
Чернівецької обл.*



*Горщик. Глина, гонч.круг, теракота, полива.
1950-ті рр., с.Веренчанка Заставнівського р-ну
Чернівецької обл.*

виготовляв димарі ще у 70-х роках минулого століття.

Щодо різновидів гончарних димарів, то у Хотинському районі віднайдено два основних конструктивних варіанти форми: циліндричний та чотирикутний (у плані майже квадратний).

Як для першого, так і для другого варіанту характерними є наскрізні круглі чи квадратні отвори з чотирьох сторін для виходу диму назовні і перекритий верх, який увінчує фігурне зображення птаха, горщик із накривкою або баня цибулевидної форми, що запобігає всередину печі опадів, сухого листя тощо.

Як бачимо, така конструкція поєднує в собі практичну доцільність і пластичний вияв форми димаря, як витвору народного мистецтва, а точніше, в розглянутих взірцях ми спостерігаємо перетворення конструктивної необхідності у художню виразність виробу. Специфічність об'ємно-пластичної будови димаря, в основному, залежить від його форми

– абсолютно круглої, схожої до вулика; видовженої циліндричної; чогирикутної з карнизами і без них.

Із використанням сучасніших покрівельних матеріалів з середини ХХ ст. (замість соломи – черепиця, шифер, метал) роль даху в архітектурно-художньому вирішенні житла зменшилась і застосування гончарних форм димарів значно збагатили зовнішній вигляд селянського помешкання. Своєрідним акцентом при цьому виступає і „звучний” теракотовий колір гончарних димарів, який вигідно вирізняється на тлі зелені буковинських садів.

Наприкінці ХІХ ст. у Клішківцях існувала ціла вулиця, заселена гончарями, яка і називалася Гончарною. Сьогодні в цьому селі не залишилось жодного майстра. До 1990-их років тут виготовляли простий ужитковий посуд – миски, горщики, макітри, глечики. Поверхню посуду вкривали прозорою або червонуватою, з додаванням марганцю, поливою.

Декорували воби простим лінійним орнаментом. Виробляли у Клішківцях і димлену кераміку, яку прикрашали лощенням.

Ще один гончарський осередок Буковини – с. Вашківці. Тут виготовляли посуд традиційних форм теракотовий і полив'яний. Часто вироби вкривали поливою зсередини, а ззовні поливали лише зверху (до пука).

Село Садгора – один з найбільших гончарських осередків Чернівецької області. На початку ХХ ст. тут працювало біля 1000 майстрів, що займалися виготовленням полив'яного і простого посуду та іграшок. Місцеві гончарі виготовляли макітри, горщики, баньки, миски, а також цидильники і пасківники. Кухонний посуд декорували досить просто: смугами, штампом, ритуванням. Це прямі й хвилясті горизонтальні лінії, що повторюються у різних комбінаціях та у певному ритмі і створюють різні декоративні ефекти. Особливе місце серед виробів цього осередку займають дзбанки, миски й полумиски, оздоблені нетрадиційною для Буковини технікою – фляндруванням. Це спосіб декорування гончарного посуду, при якому на рідку обливку посудини різком наносять краплі кольорової фарби і, розтягуючи їх дротиком чи шпилькою, створюють своєрідні декоративні затікання. Фляндрівку досить часто застосовували коломийські майстри, а покутські вироби широко завозили на Буковину ще з 1860 року [5, S.116]. Очевидно, цю техніку гончарі з Садгори перейняли від покутської кераміки. Окрім фляндрівки у ХІХ ст. місцеві майстри застосовували у декорі мисок підполівні розписи різком.

Характерним був рослинний або зооморфний декор, що складався із одного великого центричного мотиву – квітки, гілки або птаха. Краї миски оздоблювали також доволі крупними мотивами, часто у вигляді листя або пелюсток.

Усі підполівні розписи виконані на побілкованому тлі зеленою та коричневою барвами. Темні коричневі лінії, що окреслювали контури та окремі елементи внутрішньої розробки зображень, надавали їм чіткості і графічності. При цьому малюнок не розбивався на дрібні частини, а складався з великих кольорових плям, завдяки чому набував значно більшої декоративності. Миски з подібним декором зустрічаються у гончарних осередках Покуття і Поділля.

Коболчин – давній центр гончарного промислу на Буковині. Він завжди славився високою якістю керамічних виробів, що забезпечувало їхній збут далеко за межі краю. Ще у 1970-ті роки тут працювало понад 30 гончарів, серед найвідоміших І.Мазур, В.Гончар, М.Николайко, А.Шевчук та інші. Сьогодні у селі гончарює лише один майстер Іван Гончар. Виготовляли у Коболчині простий теракотовий і димлений посуд. Коболчинські гончарі – одні з небагатьох в Україні, що зберегли традиції виготовлення димленої кераміки. Вона вирізняється особливою технологією випалу, коли у горні створюється безкисневе середовище і на стінках посудин осідає вуглець. Це надає черепку забарвлення різноманітних тональних градацій – від глибокого чорного до сіро-металевих відтінків. Стриманість та лаконізм, майже повна відсутність декору підкреслюють красу і досконалість форм

коболчинської кераміки. Серед асортименту виробів традиційні посудини – горщики, глечики, макітри, а також оригінальні димарі у вигляді перевернутого глека із чотирма отворами по боках. Горщики згідно з призначенням мали різні розміри і назви. Найбільші з них вмщали до 10-20 літрів і призначалися для приготування страв на весілля, хрестини, поминки («на поману») та ін. Дуже характерними є коболчинські макітри для розтирання маку чи часнику із конусовидними стінками і широко розведеними горизонтальними вінцями. Іноді коболчинські майстри прикрашали димлені вироби лискованим орнаментом у вигляді прямих і хвилястих смуг, зигзагів, спіралей, що м'яко мерехтіли на темній поверхні посудин.

Разом із димленими виробами у Коболчині виготовляли і теракотову кераміку, яку розписували коричневою фарбою, зробленою на основі місцевих глин, та інколи покривали прозорою поливою.

Висновки. Як бачимо, на Буковині здавна було поширене гончарне виробництво, кульмінація розвитку якого припадає на ХІХ –поч. ХХ ст. Тут існувало чимало осередків, де виготовляли, в основному, вжитковий посуд та архітектурну кераміку.

Найбільша кількість осередків була зосереджена у передгірській та рівнинній зонах Буковини, що на півночі Чернівецької області. В кожному з центрів виробництва кераміки під впливом історичних, соціальних, культурних факторів та місцевих традицій виробились і вкорінились локальні риси, котрі виявляються у розумінні матеріалу, форми, тектоніки, пропорцій та оригінальності декоративних рішень.

Серед найхарактерніших рис буковинської кераміки можна виділити такі, як виробництво теракотового і димленого посуду із різко завуженим денцем, чіткими вінцями, а також наявність нескладної системи геометричного та геометрично-рослинного декору. До оригінальних особливостей кераміки Буковини слід віднести гончарні димарі, що вирізняються самобутністю і своєрідністю пластичних рішень.

Буковинська кераміка має спільні риси із керамікою сусіднього Покуття і Поділля, а також Молдови, Румунії, Угорщини, що свідчить про тісні взаємозв'язки між цими регіонами.

Причини згасання гончарських центрів Буковини такі ж, як і повсюдно по Україні. Вони зумовлені конкуренцією промислової продукції, переорієнтацією смаків споживача, соціальними змінами у суспільстві.

Література:

1. Гоберман Д. Н. По Северной Буковине / Давид Ноевич Гоберман. – Ленинград: Искусство, 1983. – 176 с.
2. Лащук Ю. П. Кераміка / Ю. П. Лащук // Історія українського мистецтва в 6 томах. – Т. 2. – Київ: Жовтень, 1967. – С. 389-399.
3. Лащук Ю. П. Кераміка // Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва [під заг. редакцією Запасака Я. П.] – Львів: ВЛУ, 1969. – 191 с.
4. Рыбаков Б. А. Календарь IV в. Из земли полян / Б. А. Рыбаков // Советская археология, 1962. - № 14. – С.19.
5. Slățineanu V. Ceramica românească. – București, 1938. – S. 116.

Нечипорук Ю.М., аспірант

Харківська державна академія дизайну
і мистецтв

ІСТОРИКО-СОЦІАЛЬНИЙ РОЗВИТОК НАРОДНИХ ПРОМИСЛІВ, ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВИХ І РЕМІСНИЧИХ ЗАКЛАДІВ У ВОЛИНСЬКІЙ ГУБЕРНІЇ

Анотація. В даному дослідженні розглядаються історичний розвиток народних промислів і художньо-промислових закладів у Волинській губернії.

Ключові слова: фаянс, мануфактура, ковальство, гончарство.

Аннотация. Нечипорук Ю. Н. Историко-социальное развитие народных промыслов, художественно-промисловых и ремесленных заведений в Волынской губернии. В данном исследовании рассматривается историческое развитие народных промыслов и художественно-промышленных учреждений Волынской губернии.

Ключевые слова: фаянс, мануфактура, ковальство, гончарство.

Annotations. Nechiporuk U.N. Historical-social development of national crafts, art - trade and craft institutions in the Volynsk province. In the given research the historical development of national crafts and art - industrial establishments Volyn province is considered.

Keywords: faience, manufactory, kowalstvo, gongcarstvo.

Постановка проблеми. Дослідити багатогранне явище розвитку народних промислів, художньо-промислових і ремісничих закладів у Волинській губернії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розвиток фарфору проходив у взаємозв'язку з західноєвропейським і російським фарфоровими регіонами. На початку своєї еволюції Волинський фарфор був пов'язаний з розвитком художніх процесів Речі Посполитої, пізніше з художніми процесами Російської імперії. Тому потрібно дослідити еволюційний розвиток фарфору на Волині.

Мета роботи – дослідити історико-соціальний розвиток народних промислів, художньо-промислових і ремісничих закладів у Волинській губернії.

Виклад основного матеріалу. Війни, які відбувались на території Волинської губернії, негативно вплинули на розвиток промисловості, яка в певній мірі залежала від іноземців. Зокрема в Волинській губернії з виселенням німців, які крім землеробства, займалися і ремісничим господарством, місцеві жителі відчували потребу в майстрах різних галузей виробництва. Все це є наслідком майже повної відсутності професійної освіти, що викликало необхідність її швидкого розвитку шляхом відкриття різного роду художньо-професійних та ремісничих учбових закладів, курсів.

У відділі професійної освіти була розроблена програма розвитку професійних художніх закладів і курсів як для шкільної освіти, так і для позашкільних професійних закладів серед дорослого населення [1 с.45].

Були складені кошториси на утримання цих закладів, програма для навчання і креслення типових закладів, з приблизним кошторисом на їх будівництво.

У зв'язку з важким фінансовим станом рекомендувалось, відкривати ремісничі учбові майстерні, які в майбутньому можуть перетворюватись в спеціальні учбові заклади, тобто в ремісничі училища і ремісничі школи, якщо для цього будуть знайдені необхідні засоби для розвитку учбового закладу. Ремісничі учбові заклади відкривались в першу чергу по столярному напрямках, а також по ковці металу, які могли б задовольнити потреби населення.

Для організації і облаштування ремісничих і художньо-професійних закладів, відділом професійної освіти направлялись майстри-інструктори. Обладнання та інструменти також надавались відділом професійної освіти, при допомозі Волинського Губернського земства.

Ремісничі учбові заклади отримували прибуток від продажу своїх виробів і від виконання замовлень. Виручені гроші використовували для розвитку і утримання майстерень. В учбових майстернях крім ремесла вивчали малюнок, технічне креслення, технічний ескізний рисунок, а також технологію матеріалів [2 с.91].

Після закінчення курсу навчання в ремісничих учбових приміщеннях, видавались відповідні атестати. Термін навчання 3 роки.

Художньо-ремісничі учбові майстерні відкривались по різних напрямках: різьба, бондарство, ковка металу, лозоплетіння, вишивання, ткацтво, живопис, скульптура, виготовлення іграшок, гончарство. В залежності від попиту перерахованих спеціальностей в даному районі, можуть вводиться, через певний проміжок часу, і інші спеціальності.

Надійшла до редакції 07.05.2010

Ремісничі учбові заклади відкривались в місцях з яскраво вираженими кустарними промислами, для покращення художньо-ремісничої справи.

Такі відділення відкривались в місцях де були вищі навчальні училища при наявності в них спеціалістів по викладанню рисунку, креслення і т.д.

Вік учнів повинен бути не менше 13 років, а по деяких ремеслам може перевищувати 16-18 років.

Шедевром ковальського мистецтва північно-західних областей України слід вважати хрест на Здвиганській церкві в Луцьку. За типом композиції — це рівнокінцевий хрест, кожне з ramen якого складають три паралельні залізни смуги. Між ними розташовано хвилясті залізни стрічки. На кінцях трьох ramen і в центрі — бляшані круги. Художній твір позначено гармонійністю частин, поступовістю нарощування ритму елементів, чергуванням лінійних контрастів. Ковалі разом з токарями створювали одно, рідше двоярусні люстри (так звані «пауки» на 6—8—10 свічок), здебільшого на дерев'яному круглому стрижні, що нього, прикрашали «кільця», «виступи» та «великі кулі». Від стрижня відходили симетрично розмішені залізни рамена із маскоподібними просторами для свічок.

Художньо-декоративні якості часто властиві композиціям воріт та загорож — неодмінних атрибутів садиб, монастирів, храмів.

Руками талановитих майстрів створювались великі й трудомісткі об'єкти. Це, наприклад, загорожа довжиною понад 200 метрів довкола замку і собору в Острозі, а також ворота та загорожі різних громадських і адміністративних установ, церков, цвинтарів, панських садиб, міських особняків у Житомирі, Бердичеві, Острозі, Овручі, Рівному, Луцьку, Володимирі. Воротам намагалися надати пишного вигляду, вони прикрашались вензелями та складними орнаментами, як, наприклад, у Києві чи Луцьку.

Силует та декоративне вирішення парадних воріт ставали справою не лише рук майстрів-ковалів, а й архітекторів, котрі, знаючи європейські стилі, вносили елементи бароко, рококо, класицизму.

Ковалі змагалися, хто викує кращу роботу — і тут відкривався простір для виявлення фантазії, творчої снаги, вміння. Чимало хистування мала художнє вирішення дашків над тапочками та дверима, решіток балконів, прикрас на дахах будинків. Їх виготовляли із застосуванням заліза різного профілю та бляшаних додатків.

Дашки над дверима мали кілька форм. Це найчастіше фронтони, що спиралися на дві сохи. Проте основними видами дашків були двохилі й півколісті дашки, що підтримувалися кронштейнами або стовпами. Вони мали вигляд фронтона у вигляді трикутника, півкола, сегментної дуги. Він буя основною декоративною площею, де розміщували орнаменти — «квітки», «кола», «серце», «лілія». Елементи фронтона часто повторювалися у кронштейнах. На фронтонах інколи ставили ініціали власника або дату виконання.

Виникнення та розвій гончарського й скляного виробництва на Поліссі зумовлені значними покладами тут глини і пісків, а також лісових масивів.

Поява у XIX ст. фаянсових та порцелянових виробів змусила гончарів поступово скорочувати випуск складніших, й отже і дорожчих речей: фігурного посуду, мальованих мисок, дзбанків. Однак у окремих осередках до початку XX ст. те виробляли полив'яні та мальовані речі [3 с.46].

Десь у другій половині XIX ст., поліська кераміка привернула увагу дослідників, які з кустарних виставок добирали експонати для музейних збірок.

Як і кераміка, художнє скло помітне місце серед народних художніх промислів полісся.

Попит на столовий та господарський посуд, віконне скло, аптекарську тару був постійний. Вироби поліських підприємств слали предметом торгівлі на далеких ринках, експортувались за кордон.

З Ушомирського заводу на Житомирщині походять темно-сірі вазочки для варення, вузькогорлі тикви, світло-зелені штофи :з високою шийкою, слоїки, мисочки, вазончики, іграшки. Інші виробництва Житомирщини представлено анімалістичним посудом, вазочками, тарілками, карафками, підсвічниками, штофами. Туї можна побачити також однобарвні кулі для прасування полотняного одягу — так звані «гала» та декоративні кулі з прозорого скла, в них укралювали різнобарвні «скельця», що утворювали «букети» цятки, схожих на венеціанські «міль-флорі».

Поліські гутники виробляли також пляшки-пташки у вигляді качки, удода. Це сліди стародавніх тотемних уявлень. Не менш поширеними були пляшки у вигляді риби, коника, а також скляні кошпички. Останніх, крім Полісся, ніде на Україні не робили. Ці предмети прикрашали наліплюваними сталками скляних «дротиків» та «грудочок», котрі й гарячому стані карбували і вигинали, створюючи мереживо прикрас.

В основі оформлення поліського скла, як і українського загалом, лежить відчуття й використання декоративних якостей цього матеріалу, що у руках майстрів-віртуозів досягалося простими способами й пристосуваннями. Винахідливість та індивідуальні смаки виконавців породжували безліч варіантів творчої імпровізації. Цьому сприяла й пануюча на гутах Полісся технікавільного видування, що передбачає ручну обробку пливкої скляної маси, при якій майстер використовує пластичні, тональні та кольорові особливості скла.

Гути Полісся переросли нині в заводи, де виробляються необхідні і побуті та народному господарстві скляні предмети [4 с.78].

Північна поліська гончарська смуга має запали якісних пластичних глин сильно забарвлених окисами заліза. Місцями виступають і світлі глини. Скрізь під шаром ґрунту та піску можна знайти білі глини — каоліни (здебільшого забарвлені окисами заліза), проте гончарі їх не вживають.

Висновки. Зібраний матеріал по розвитку художньо-промислових закладів і народних промислів у Волинській губернії дозволяє проаналізувати подальший розвиток культури на Волині.

Подальший напрямок досліджень. Вплив художньо-промислових закладів і народних промислів Волинській губернії на розвиток сучасної художньої освіти і промисловості.

Література:

1. Історія міст і сіл Української РСР: В 26 т. /Голов.ред. колегія: Тронько П. Т. та інші. — К. : Голов. ред. Укр. рад. Енциклопедії АН. УРСР, 1967 — 1974. с.45
2. Каратников С.М. Волинская губерния. — Ковель: Типолит. Айзенберга, 1905. — 91 с.
3. Паньків В. Художня порцеляна. — с. 46.
4. Ф. 20, оп. 3, ед. хд. 2349 «Сведения о фабриках и заводах, действовавших в 1865 г., в Волинской губернии». — с. 78

Одробінський Ю. В., кандидат мистецтвознавства Ph.D.

Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв

КОНЦЕПЦІЯ ДЕКОРАТИВНОСТІ МАЙСТРА НАРОДНОГО ДЕРЕВОРІЗЬБЛЕННЯ ЄВГЕНА ЗАЙЦЕВА

Анотація. Стаття присвячена видатному митцю, майстру різьблення по дереву Євгену Зайцеву. Його твори – це унікальне явище в історії українського декоративно-прикладного мистецтва 70-90-х років XX ст. Основним питанням теми є дослідження його біографічних даних і визначення образно-змістових, технологічних та композиційно-пластичних характеристик його творів.

Ключові слова: дерев'яне різьблення, народне декоративно-прикладне мистецтво, об'ємно-просторова композиція, солярні символи, образи ремісників і музикантів, філософсько-комічні сюжети, автопортретність.

Аннотация. Одробинский Ю.В. Концепция декоративности мастера народной резьбы по дереву Евгения Зайцева. Статья посвящена выдающемуся художнику, мастеру резьбы по дереву Евгению Зайцеву. Его произведения - это уникальное явление в истории украинского декоративно-прикладного искусства 70-90-х годов XX века. Основным вопросом темы является исследование его биографических данных и определения образно-содержательных, технологических и композиционно-пластических характеристик его произведений.

Ключевые слова: деревянная резьба, народное декоративно-прикладное искусство, объёмно-пространственная композиция, солярные символы, образы ремесленников и музыкантов, философско-комические сюжеты, автопортретность.

Annotation. Odrobinsky Yu.V. The concept of masters of folk decorative carving Eugene Zaitsev. The article is devoted to prominent artists, masters of woodcarving Eugene Zaitsev. His work - a unique phenomenon in the history of Ukrainian arts and crafts 70-90 years of XX century, the main issue of the topic is the investigation of his background and determining the figurative content, technology and composition-plastic characteristics of his works.

Keywords: woodcarving, folk crafts, spatial composition, solar symbols, images of artisans and musicians, philosophical and comic scenes, a self-portrait.

Надійшла до редакції 02.04.2010

Постановка проблеми. Розвиток декоративно-прикладного мистецтва Півдня України другої половини XX ст.

Ціль статті. Дослідити декоративні твори Євгена Зайцева і виявити їхні художні особливості формотворення, визначити концепцію декоративності.

Основні результати.

Одним із визначних майстрів декоративно-прикладного мистецтва Півдня України у 70-90-х роках XX ст. був заслужений майстер народної творчості Євген Петрович Зайцев. Його дивовижні твори у дереві сповнені теплом, філософською мудрістю і народністю.

У його житті було декілька вподобань, за якими він бачив зміст свого життя. Не дивлячись на перешкоди, він сміливо йшов до своєї мети – бути видатним режисером, а став відомим майстром-різьбярем декоративно-прикладного мистецтва. Керуючись власними поглядами на життя, відрізняючись амбіціозністю і принциповістю рішень, він завжди займався своєю улюбленою справою і творив мистецтво.

Можна відокремити три етапи біографії Є.П. Зайцева, які виходять один з одного і відображають різні сторони його особистості.

Перший етап – це становлення його як талановитого актора і режисера.

Євген Петрович народився 1940 р. у місті Орша (Білорусь), виріс в сім'ї військовослужбовців. У Севастополі він закінчив середню школу і студію руського драматичного театру, завдяки чому став актором чорноморського флоту у цьому театрі. Граючи в молодому віці у спектаклях, він прагнув передати відчуття людей більш реалістичніше і правдивіше, що яскраво відчувається, пізніше, у його художніх творах з дерева.

Бажання стати режисером змушує, на певний час, з 1963 р. переїхати до Росії і поступити за конкурсом до факультету культурно-просвітницької роботи Московського державного інституту культури.

Після закінчення інституту у 1967 р., за розподілом, Євген Петрович працював, спочатку викладачем культурно-просвітницького училища у м. Тамбов, пізніше завідувачим кафедрою режисури Тамбовської філії Московського державного інституту культури.

Другий етап біографії почався з 1974 року, коли художник переїхав до Миколаєва і почав працювати у Миколаївському культурно-просвітницькому факультеті Київського державного інституту культури на кафедрі режисури. Під його керівництвом були поставлені студентські спектаклі за творами Ф. Достоевського, А. Чехова, Ф.-Г. Лорки та ін. Паралельно він захоплювався різьбленням по дереву, створюючи художні твори і приймаючи участь в обласних і всеукраїнських виставках.

Після розвалу кафедри викладач був змушений залишити інститут, але не залишив зв'язку з ним, по-годинно читаючи на культурологічних спеціальностях історію мистецтв.

Педагогічну діяльність Євген Зайцев продовжив у 1979 році на курсах художників - оформлювачів об-



*Декоративне панно "Водолаз"
Дерево, горельєф, різьблення
36x40x4 1986 р.*



*Декоративне панно "Гусяр"
Дерево, горельєф, різьблення
40x36x4 1985 р.*

ласного науково-методичного центру народної творчості, а також був різьбярем по дереву художнього фонду Миколаївського художньо-виробничого комбінату. У ці ж роки він входить до складу творчого об'єднання народних майстрів „Прибужжя”, виконуючи обов'язки голови правління.

Його учні із захопленням виконували усі поставлені майстром завдання і прислухались до важливих порад. Серед талановитих учнів того часу були Г. Харченко, С. Євстропов, С. Гришков, А. Мисків, Ю. Луцаєнко, А. Табакін.

З 1977 року Євген Петрович був учасником 51 виставки [1 – 25, 30, 32, 33, 39, 41, 42]. Його твори експонувалися на 31 обласних, 13 республіканських, 4-х всесоюзних і 3-х міжнародних виставках, неодноразово був нагороджений дипломами всесоюзних виставок. Приймав участь в оформленні кутка відпочинку „Будинку дитини” (скульптури Баба Яга і Дідько), дитячого містечка „Казка” (скульптури Карлсон, Буратіно) у м. Миколаєві.

Але перш за все майстер став відомим завдяки декоративним панно у дереві, виконаним у техніці горельєфу на основі традиційних мотивів народного різьблення. Ці панно зображують простих людей – «мужичків», які працюють, відпочивають, грають на музичних інструментах, згадують минуле та інше. Кожен з них займається своєю улюбленою справою і є щасливою людиною. Саме ці образи, немов автопортрет, розкривають філософію його робіт і характеризують філософію його душі.

Євген Петрович також дуже любив класичну музику Бетховена, Чайковського, Шуберта, яка надихала його на нові ліричні твори у дереві.

За своє життя майстер створив біля 100 робіт. Найбільш улюбленими були образи народних майстрів - ремісників: „Корабельних справ майстер”, „Коваль”, „Бондар”, „Кравець”, „Водолаз”, „Бакенщик”, „Скляр”, „Винороб”. Приділяв увагу художник і еко-

логічним проблемам, які відображені в роботах „Захистимо природу!”, „Моління дощу”, „Привіт, птах!”. У його філософських роботах через образи мислителів яскраво відображено ставлення художника до його розуміння суті буття. Це роботи „Древо пізнання”, „Піднімається”, „Дисонанс”, „Вихід” та ін.

Не рідко головними персонажами творів були образи слов'янської і давньогрецької міфології та фольклору: „Відун”, „Дідько”, „Пігмаліон”, „Тімоня”. Цікаві й історичні образи, які стали символами мудрості: „Сократ”, „Давид”, „Пророк”. Не оминув увагою Євген Петрович і історичні події. Сюжети про Велику Вітчизняну війну розкриті в роботах „У той травневий ранок”, „Згадай, дідусю!”.

Розповідаючи про його твори, слід детальніше проаналізувати і виявити основні образно-змістові та композиційно-пластичні характеристики.

Звертаючись, безпосередньо, до тематики народних промислів і вірувань, майстер завжди керувався формоутворюючими принципами побудови об'ємно-просторової композиції, надаючи образам динаміки, настрою і філософського змісту. Передача об'єму одна із найважливіших складових у роботах Євгена Зайцева, що компактніше організує простір і форму. Цей принцип здійснюється за допомогою конструкції, положення фігури, завдяки тонуванню і висвітленню виступаючих поверхонь.

Іншою художньою особливістю його робіт є передача настрою за виразом міміки рис обличчя. Відчуваються моменти спогадів, роздумів і радості, створюючи оригінальні філософсько-комічні сюжети. Характерною ознакою є «селянський тип» людей з широкими щоками, великими руками і масивними формами, що створені немов єдиним рухом різця і є особливістю традиційного народного різьблення. У деяких роботах яскраво виражені автопортретні риси художника. Немов театральні сцени з головним персонажем на подіумі, твори розкривають сутність теми,



*Декоративне панно "Кравець"
Дерево, горельєф, різьблення
35x50x4 1981 р.*



*Декоративне панно
"Дерев'яних справ лівша"
Дерево, горельєф
33x33x4 1980 р.*

усі тонкощі ремесла і душевний стан, надаючи їм живого сприйняття. Найкраще цей стан людини втілений у образі музикантів, що грають на народних інструментах „Гусяр”, „Сурмач”, „Баяніст”, „Гравець бубну”.

Майстер у роботах вільно використовує можливості матеріалу і технологічні властивості основних порід дерева, де комбінує хвойні і листяні породи, додає інкрустацію металом, перламутром або кісткою. Для передачі перспективи і підкреслення основного образу у роботах Є.П. Зайцева завжди присутня фігура на дерев'яна рама різних конструкцій, що також додає репрезентативного вигляду.

Усі його панно мають невеличкий розмір і побудовані конструктивно, де гармонійно поєднано накладні, різьблені і прорізні форми, застосовуючи деревину липи, сосни, кедру, маслини, вільхи.

Для композиційної рівноваги та підкреслення чіткості форми, майстер неодноразово використовує круглі або напівкруглі форми токарської роботи. Ці деталі, як говорив сам майстер, не виконувались спеціально для конкретної роботи, а були випадковим матеріалом, що могло бути частиною будь-якої старої конструкції меблів або невдалих форм виробництва. Для композиційної виразності робіт Євген Петрович використовував майже все: тонкі металеві ланцюжки, ободи стільців („Відпочиваючий” 1981 р.), залишки старого лозоплетіння („Дерев'яних справ лівша” 1980 р.) та інше. Це було пов'язано із дефіцитом дерев'яних матеріалів для роботи і відображає соціально-економічний стан України у 80-90 роках ХХ ст. Не дивлячи на важке становище, майстром були створені найкращі його твори, серед яких „Жнець”, „Сіяч”, „Мельник”, „Рибалка”, „Маляр” і багато інших.

Євген Зайцев у дереві створив власну концепцію формотворення і своєрідну композиційну стилістику, в основі якої були образи і елементи народного різьблення ХІХ – початку ХХ ст. північноросійських

і південноукраїнських міст. Майстер використовував елементи домового (корабельного), геометричного, контурного, прорізного і рельєфного різьблення [28], якими з давніх часів прикрашали народні іграшки, прядки, скрині, культові фігурки і дерев'яні хати [36].

Якщо детально звернути увагу на орнаментику, спостерігається певна закономірність її композиційного розташування і символічність форм.

Неодноразово у дерев'яних панно використовуються елементи солярної символіки і землеробства, мотив «дерево життя», традиційні рослинні мотиви народного мистецтва та інше. До солярних символів, насамперед, слід віднести коло з шістьма променями, що має назву „коесо Юпітера”. Він є розповсюдженим зображенням в археологічному та етнографічному матеріалі та використовувався у орнаментіці давніх слов'ян та Північній Росії до початку ХХ ст., що відображено у фундаментальній праці академіка Рибаківа «Язичництво давніх слов'ян». [34, с. 295-297].

Символіка шестипроменевої розетки пов'язана не лише із зображенням сонця, але й має зв'язок із небом, грозою, блискавкою та громом. Позначався він на фронтонах і віконних рамах будинків, на прядках і гончарних виробках тощо [34, с. 305]. Цей символ нерідко ототожнювався також з колесом, колісницею, святом сонцестояння, що було відомо з культових уявлень племен бронзового віку. Саме його ми зустрічаємо у багатьох декоративних творах: „Баклушник” (1984 р.), „Вололаз” (1986 р.), „На городі” (1982 р.), „Гусяр” (1985 р.), „Книголюб” (1986 р.), „Кравець” (1981 р.), „Маляр” (1983 р.), „Пічник” (1990 р.), триптиху „Хліб” (1985 р.), „Чобітар” (1987 р.) та інші.

Іншим видом солярних знаків, що зображені у творах Євгена Зайцева, були символи коловороту сонця. Вони мають хрестоподібну форму у колі або подвійне коло із двома випуклими частинами („Гончар” 1985 р., „Моя хата в центрі” 1985 р.).



Декоративне панно "Сторож"
Дерево, горельєф, різьблення
48х34х4 1987 р.

Нерідко зустрічаються накладні і різьблені розетки у вигляді кола із дванадцятьма променями, що виконані у техніці геометричного різьблення („Ріпник” 1983 р., „Лісоруб” 1982 р.).

Як і в давнину, солярні знаки на художніх творах майстра зображуються разом із символікою землеробства та представлені безліччю форм. Розглянемо окремі з них.

Найдавнішою формою землеробства була ідеограма поля – пересічений хрест-навхрест ромб або ромб із чотирма променями, який символізував чотири сторони світу, що було важливою віхою в пізнанні Всесвіту [34, с. 49]. Саме цей символ, у багатьох варіаціях, зображений на відомих творах „Гусляр”, „Гончар”, „Гравець бубну”, „Квітоньки, квіточки”, „Лісоруб” та інші.

Усі ці символи збагачують твори Євгена Зайцева змістовністю і роблять їх дійсно народними.

Третій, заключний, етап характеризується саме педагогічною діяльністю на кафедрі декоративно-прикладного мистецтва, робота зі студентами і приватні заклади.

У 1990-х роках був важкий період в історії країни, як у соціально-економічній, так і культурно-освітній сфері, що безсумнівно відбилась і на житті Євгена Петровича. Державних замовлень у той час не було, ліквідувався художньо-виробничий комбінат, тому майже увесь вільний час майстер приділяв студентам. Серед нових робіт слід відокремити панно «Пророк», «Давид», «Вихід». Зроблено декілька копій вдалих робіт попереднього часу «Корабельних справ майстер», «Майстер гусляр».

21 лютого 1992 року указом президента України Е.П. Зайцеву було присвоєно почесне звання «Заслужений майстер народної творчості України». З 1993 по 2001 роки він працював на кафедрі

декоративно-прикладного мистецтва Миколаївської філії Київського національного університету культури і мистецтв у напрямку обробка дерева на посаді доцента, пізніше професора.

Саме під час роботи у філії Євген Петрович багато уваги приділяв студентам, вчив їх відчувати матеріал, розвивати творче мислення, експериментувати. Під його керівництвом студентами було оформлено внутрішній фасад інтер'єру і коридори головного корпусу Миколаївської філії університету.

Сьогодні його учні продовжують розвивати традиції народного різьблення південного регіону України – величезну справу найталановитішого майстра. Це Миколаївські художники-майстри Олександра Партека, Володимир Гусев, Юрій Одробінський [31], Тарас Завіруха, Олександр Доукін та ін.

Його роботи зберігаються у колекціях Миколаївського художнього музею ім. В.В. Верещагіна, Миколаївського краєзнавчого музею, в музеї Президента України, в Москві, Санкт-Петербурзі, Києві, Львові. Багато робіт пішли за кордон - Німеччина, Франція, Канада, Америка.

У Євгена Петровича залишилась дружина Юлія Федорівна 1946 р.н., яка продовжує робити пам'ятні виставки у багатьох музеях Миколаєва і дарує усім незабутню зустріч з його творами [29 35, 37, 40].

Висновки.

Підсумовуючи дослідження художніх особливостей дерев'яного різьблення майстра народної творчості Євгена Зайцева слід відзначити наступні засади:

1. Відокремлені три етапи біографії Є.П. Зайцева: становлення особистості, актор і режисер (1940-1974 р.); переїзд до Миколаєва, участь у виставках як майстер різьблення по дереву (1974-1992 р.); педагогічна діяльність на кафедрі декоративно-прикладного мистецтва (1993-2001р.)

2. Визначено, що звертаючись, безпосередньо, до тематики народних промислів і вірувань, майстер завжди керувався формоутворюючими принципами побудови об'ємно-просторової композиції, надаючи образу динаміки, настрою і філософського змісту.

3. Встановлено, що в основі композиційної стилістики його робіт були образи і елементи народного різьблення XIX – початку XX ст., традиційні мотиви слов'янської міфології і фольклористики. Застосування цих елементів значно збагатило образно-змістове рішення робіт, посилюючи їх декоративний характер.

У 70-90 роках XX ст. ця впливова тенденція розповсюдилась і на інші сфери декоративно-прикладної творчості Півдня України, зокрема у ткацтві, гончарстві, кераміці, художньому металі, писанкарстві тощо.

Подальший напрямок досліджень - вивчення основних художніх особливостей українського декоративно-прикладного мистецтва, у напрямку різьблення по дереву другої половини XX ст.

Література:

1. Агеев Ю. «Ще й хрещатим барвінком...» о дне ремесел в г. Николаеве // Южная правда. – 1993. – 14 сент. – С.3.
2. Бідніна М. День ремесел // Ред. Україна. – 1983. – 26 червня.
3. Величковский Н. З глибин народних // Прибузький комунар. – 1983. – 10 вересня.
4. Виноградова А. Удивительное рядом // Вечерний Николаев. – 1991. – 26 сентября.
5. Вторая областная выставка произведений народного декоративно-прикладного искусства: Каталог. – Николаев, 1981. – 28 с.
6. Выставка «Дерево и декоративный металл Николаевской области: Каталог / сост. В.Малина. – Николаев, 1982. – 64 с.: ил..
7. Глинюк Р. Демонструє «Прибужжя» // Соц. культура. – 1990. – №8. – С.11.
8. Гоголь О. Зустріч з народним мистецтвом // Південна правда. – 1986. – 11 січня.
9. Гоцуенко Є. День ремесел // Сільські вісті. – 1983. – 2 липня.
10. Заговорило дерево // Радянське Прибужжя. – 1995. – 2 листопада.
11. Іванченко В. Розмаття // Ленінське плем'я. – 1989. – 14 грудня.
12. Іванченко В. Соло чарівного різця // Ленінське плем'я. – 1989. – 10 вересня.
13. Каталог обласної виставки творів самодіяльних художників та майстрів декоративно-прикладного мистецтва. – Миколаїв, 1977. – 21 с.
14. Керіна К. Від щирого серця: / з виставки творів самодіяльних художників та майстрів декоративно-прикладного мистецтва творчого об'єднання «Прибужжя» // Південна правда. – 1986. – 29 листопада.
15. Ковалевський М. «Прибужжя» у Москві // Південна правда. – 1989. – 12 березня.
16. Конь В. Сказка из дерева // Советская культура. – 1986. – 15 мая. – С.6.
17. Костюк Л. День ремесел // Південна правда. – 1983. – 18 червня.
18. Кустовская С.А. Мастера самодеятельного и народного декоративно-прикладного искусства Николаевской области: Рекомендательно-библиографический указатель. – Николаев, 1984. – С.2,8.
19. Магин А. Руками умельцев // Правда Украины. – 1982. – 10 декабря.
20. Малина В. Вірність народним традиціям // Південна правда. – 1983. – 4 червня.
21. Малина В. Майстерність // Південна правда. – 1983. – 4 червня.
22. Малина В. Дерево и декоративный материал Николаевской области // Декоративное искусство. – 1983. – №4. – С.46.
23. Малина В. День ремесел в Николаевской области // Декоративное искусство СССР. – 1983. – №10. – С.46-47.
24. Малина В. В едином согласии // Клуб и художественная самодеятельность. – 1987. – №2. – С.134-14.
25. Малина В. Таланты Прибужья: Очерк. – Одеса: Маяк, 1988. – 144 с.
26. Малина В. Народне мистецтво Півдня України // Образотворче мистецтво. – 1989. – №6. – С.23-27.
27. Малина В. Народне мистецтво Півдня України. Кінець XIX – початок XX ст. / Валерій Васильович Малина. – Миколаїв: Художній крам, 2006. – с. 389-435.
28. Матвеева Т.А. Мозаика и резьба по дереву [учебник для сред. проф. – техн. училищ] / Т.А. Матвеева. – 4-е изд., перераб. и доп. – М.: Высш. школа, 1989. – 141 с.: ил.
29. Метлякова А. Он любил разговаривать с деревом... // Южная правда. – 2003. – 06 декабря. – С.3
30. Наточа К. Живе народне мистецтво // Ленінське плем'я. – 1986. – 22 листопада.
31. Одробінський Ю.В. Проблема розвитку художньої обробки дерева на Миколаївщині / Юрій Владиславович Одробінський // Проблеми розвитку самодіяльної художньої творчості на Миколаївщині: науково-методичний збірник. – Миколаїв: ПСІ КСУ, 2004. – с.71-73.
32. Орел В. Звітують народні умільці // Нове життя. – 1981. – 13 червня.
33. Пучков В. Ода новорічному дереву // Ленінське плем'я. – 1982. – 1 січня.
34. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян / Борис Александрович Рыбаков. — М. : Наука, 1994. — 608 с.
35. Смирнова Н. Деревянных дел мастер [Текст]: [Выставка заслуженного мастера народного творчества Евгения Зайцева] / Н. Смирнова // Южная правда. – 2007. – №119 (23 окт.). – С. 3.
36. Станкевич М. Українське художнє дерево XVI-XX ст. / Михайло Станкевич. – Львів, 2002. – 480 с.
37. Тонковид В. Мастер, который чувствовал дерево и умел с ним говорить // Вечерний Николаев. – 2007. – 18 октября. – С. 4.
38. Третья областная выставка произведений декоративно-прикладного искусства: Каталог. – Николаев, 1983. – 70 с.
39. Хрипун Г. Відродимо народні промисли і ремесла // Перемога. – 1988. – 19 травня.
40. Художнє різьблення по дереву: Каталог виставки С.П.Зайцева / вступна стаття Н.Сапак. – Миколаїв, 2007.
41. Чепуренко С. Опозиция ширпотребу: Заметки с выставки - продажи произведений народных мастеров // Южная правда. – 1991. – 5 октября.
42. Шатура І. І знову оживає дерево // Ленінське плем'я. – 1984. – 15 вересня.
43. <http://www.dag.com.ua/nikolaev/street.php?3810>

Роготченко А.,
старший научный сотрудник

*Институт проблем современного
искусства АИУ*

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА О СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

Аннотация. В публикации поднимается актуальный для отечественной науки вопрос относительно определения **современного искусствоведения** как отдельной области искусствоведческой мысли на современном этапе. Аргументируется необходимость проведения исследований в данном направлении.

Ключевые слова: современное искусство, «кризис искусствознания», современное искусствознание

Анотація. Роготченко А. Сучасне мистецтвознавство як наука про сучасне мистецтво. У статті вивчається актуальне для вітчизняної науки питання щодо визначення сучасного мистецтвознавства як окремої галузі мистецтвознавчої думки на сучасному етапі. Аргументується необхідність проведення досліджень в даному напрямку.

Ключові слова: сучасне мистецтво, «криза мистецтвознавства», сучасне мистецтвознавство.

Постановка проблемы. Вопрос о «кризисе искусствознания» в отечественной науке возник примерно четверть века назад (хотя в европейских исследованиях он наметился еще в 20-х годах XX века), когда в художественный процесс включались новые для ещё советского искусства явления, которые со временем получили статус *современных*. Уже в конце 80-х исследователи неумоимо писали о том, что «в нашем искусствознании создалось столько стереотипов, отживших немотивированных представлений, стертых, ничего не говорящих понятий, блеклых, дистрофичных терминов, искажающих истину основополагающих значений, что весьма часто почти невозможно добраться до смысла анализируемого процесса истории искусства, а также современных ситуаций» [9, с. 21]. Подобные утверждения влекли за собой понимание необходимости «освобождения от предвзятых суждений» и внесение «полноты в понятийный аппарат искусства» [9, с. 21].

Заявленный процесс «выхода из кризиса» затянулся на десятилетия. С начала 90-х значительно расширились рамки понимания самого *искусства*, которое перестало быть некой неподвижной сущностью с универсальной системой возможных суждений и оценочных критериев. Традиционно под «*искусством*» полагают отображенные в художественных образах явления действительности, в первую очередь – жизни человека, всей совокупности человеческих отношений, переживаний и т.д. [11, с. 284]. «*Современное искусство*» (относительно сущностных особенностей) отличается от традиционного «принципиальной экспериментальностью, связанной с отказом от наследования, отсутствием прямых посылов к реальности», характеризуется отходом от «услуг сценарно-фабульной сферы сознания, апеллируя непосредственно к области эмоций, восприятия, впечатлений» и разнится концептуальностью, поскольку «акцент совершается не на завершенном продукте, а на процессе или самой идее произведения» [11, с. 438; 5, с. 65]. Таким образом, освобожденная от замкнутых «эстетических предрассудков» сфера искусства выходит за рамки пассивного «зрительного» (*изобразительного*) мышления, обогащаясь направленными на визуализацию (не *отображение!*) явлений действительности интеллектуальными компонентами.

Итак, в современном искусстве конечный продукт (произведение искусства, художественный объект, вещь-предмет, артефакт и т.п.) создается посредством воплощения в пластических формах проведенных через пластическое мышление «*своих*, заслуживающих внимания» [4] исключительно для того, чтобы быть представленным публике. Отныне этой сфере принадлежат не только *искусно выполненные* в рамках традиционной образно-стилистической системы с использованием традиционных материалов *художественные произведения*, но и сконструированные (моделированные) *объекты, артефакты, «симулякры»* и т.д. Такое расширение границ искусства, безусловно,

Надійшла до редакції 17.02.2010

порождает необходимость становления, развития и функционирования нового категориального аппарата, способного если еще не осмыслить до конца, то хотя бы описать и объяснить суть зафиксированных изменений, актуализирует применение новых искусствоведческих методик, использование адекватных ситуации научных методов и подходов. **Цель публикации** заключается в совершении попытки осмысления позиций отечественного искусствознания в отношении современного искусства, определения «*современного искусствознания*» как его альтернативной составляющей.

Результаты исследования. Прежде всего, сконцентрируем внимание на проблеме возникновения в Украине *института современного искусства* (как деятельной структуры совокупности систем *художник-произведение-публика*), поскольку именно факт его наличия делает необходимым функционирование *современного искусствознания* как части отечественной искусствоведческой науки. Появление в Киеве – столице центрально-европейской страны, институции в название которой («Институт проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України» О.Р.) заложена интрига вопроса, а именно подчеркнутое отношение к происходящему («Проблема»), определило появление или скорее переориентацию прогрессивного искусствознания на изучение ранее неисследованных проблем, образовавшихся в современном арт пространстве. Безусловно, это стало продолжением активной жизни секций критики и искусствознания трех крупных центров страны – Киева, Харькова, Львова. Проводимые в стенах Харьковской государственной академии дизайна и искусства, Львовской национальной Академии искусств, Киевской организации национального союза художников Украины, Союза критиков и историков искусства института народоведения национальной академии наук Украины, конференции, определили развитие современного искусствознания именно в сегменте изучения проблем современности. Такой поход кардинально пересмотрел участие Украины в мировом культурном процессе. Достаточно вспомнить научную конференцию 2002 года «Міст Львів-Київ. (Схід-захід) Дві школи мистецтвознавства, два осередки. Проблеми останнього десятиліття», организованную секцией критики и искусствознания КОНСХУ и Союзом критиков и историков искусства института народоведения НАН Украины (Львов), которая стала предтечей множества искусствоведческих исследований контемпорального искусства – искусства, которое создавалось здесь и сейчас и ранее искусством не считалось вовсе.

Появление активизировавшейся художественной жизни 1980-х творческих процессов, связанных с отличными от традиционных художественными и эстетическими критериями, было симптоматичным. Резонанс выставок украинских художников за рубежом, как и успех проектов творцов из Европы и Америки на наших выставочных площадках, стали почвой для появления нового поколения художников,

вошедших в историю современного украинского искусства в контексте «новой украинской волны». Именно им принадлежало освоение «актуального художественного пространства в сфере украинского искусства» [17, с. 161], овладение неизвестными ранее визуальными формами и художественным языком, идентифицированными позже как *современные*. В целом нельзя не согласиться с тем, что, пользуясь высказыванием с М. Берга (правда, относительно России 2000-го года), у нас «есть современное искусство, но почти отсутствуют институции, его поддерживающие. Некоторые ... художники занимают высшие ступени таблицы о рангах мирового искусства, которое сегодня принципиально интернационально. Но ... нет музеев современного искусства, мало галерей, практически отсутствует рынок современного искусства... Современное искусство — не роскошь и не декор, а зеркало социального и интеллектуального познания. Более того, оно — инструмент, в равной степени уникальный и необходимый», а «уровень интереса к современному искусству соответствует уровню развития общества и его открытости реформам» [3].

Вряд ли сегодня в Украине найдется критик, который сможет аргументировать суждение, что украинский художественный процесс лишен персон, не просто «работающих в рамках *современного искусства*», но действующих с пониманием его основоположных принципов и владеющих необходимыми для создания артефактов/произведений искусства навыками. Даже беглый взгляд на современный художественный процесс позволяет обоснованно выделить из него имена, например, киевлян В.Сидоренко, А.Бабака, А.Криволапа, В.Ралко, О.Тистола, Т.Сильваши, харьковчан П.Макова, А.Ридного, четы Юрашко, львовян В.Бажая, В.Кауфмана, Р.Петрука, художника из Черкасс Н.Маценко, В.Барраса из Симферополя, А.Шинина из Винницы и других. Сегодня многие мастера созрели до уровня «классиков современного искусства», как не единожды их величала пресса, готовых давать новому, наступающему им на пятки поколению «молодых и нахальных», мастер-классы. Однако, как это ни печально, «институт признания художника всегда отстает от актуальной художественной практики» [14, с. 87].

Однако не все так печально. Если современное искусство и не стало товаром а марксистском понимании и определении вопроса, то уж безусловно стало предметом определения некоего статуса современной буржуазии. Конечно этому способствовали появившиеся глянцевые журналы об искусстве «Искусство в Украине», «Файн арт», «Антиквар» и проводимые в Украинском доме, «Мистецькому Арсеналі», Арт центре Пинчука, Музее современного искусства, иных культурных центрах страны масштабные выставки, посвященные именно современному искусству. Примером может служить провокационное искусство Доминана Херста, ярко представленное летом 2009 года в Киеве, проект

«Железные сердца. Байкер + мотоцикл» (Галерея Лавра. Киев), «Орнаментальное кузнечество» (Донецк, Ивано Франковск) и достаточно много менее масштабных, но порой крайне интересных выставок артефактов, современного гончарства (Опошня, Полтава), лозоплетения (Луцк, Киев), фотографии (Харьков, Одесса) и многого другого.

Во все времена искусство в его традиционном понимании было способно реализовывать моральный (концептуальный) императив времени-пространства, которому оно соответствовало. Искусство сегодняшнего дня, именуемое *современным*, также стремится быть животрепещущим, актуальным, отвечая нынешним культурно-социальным принципам. Оно стремится, пользуясь словами Германа Гёпферта, оказаться «на уровне этой задачи, с абсолютной точностью выполняя заказ времени. В нужный момент оно подает образные представления, унаследованные по традиции, и обращается к новым, адекватным нынешней ситуации» [6]. Ориентация на актуальность воплощается посредством методов и приёмов (техник и материалов) «быстрого реагирования» на основе измененного художественного сознания. Совершенно точно определяет в одном из последних научных исследований, посвященных теоретическим проблемам современного визуального искусства, харьковский исследователь З. Алфёрова. В частности она указывает, что основным элементом «самоопределения» автора в *современном* художественном процессе становится избранная им (вымышленная и апробированная) «арт-техника-практика» [1, с. 30-31]. Последняя направлена не на *отображение явления* (как фиксацию его образа в материале), а на полное тождество выражаемого и выражения, на отражение само-мироощущения (как «типа отношения» к действительности в самом широком смысле), на непосредственно-наглядное явление *эйдоса*, смысла, или на «*выстраивание*» логики художественного проекта. Вероятно, поэтому принадлежность «арт-продукта» к среде, именуемой *современным искусством*, не в последнюю очередь надлежит определять наличием в нём принципиально новых мировоззренческих, «философских моделей, путей, направлений или стилистических откровений», а значит и своего рода разрывом с традиционным искусством [12, с. 34].

Однако до сей поры, когда в отечественной культуре уже предприняты неоднократные попытки определения и терминологического закрепления поля *современного* искусства, многими исследователями и критиками украинского искусства последних десятилетий прилагательное «современное» по отношению к искусству используется исключительно в его хронологической определяющей. Поэтому при характеристике авторских подходов и художественного языка («арт-техник-практик») критики игнорируют указанные выше критерии, что явно противоречит толкованию слова «**современный**» как отражение *действительности в её сегодняшнем, непосредственном состоянии* [10], а «**современность**» – как «со-одновременность разных времен: времени,

когда некий художественный жест совершался и времени его незавершенности, длящейся по сей день. В этом смысле, то, что связано с эстетикой времени или определенного социального опыта, легко становится архивом, легко документируется и музеефицируется» [2].

Наличие константной терминологии, безусловно, облегчает процесс осмысления и исследования такого сложного явления как *современное искусство*. Однако факт «разнотения» определенных терминологических единиц в рамках отечественной искусствоведческой науки сегодняшнего дня остаётся неопровержимым. Более того, он влечет за собой обострение проблемы «кризиса искусствознания». И в первую очередь в тех вопросах отечественной науки сегодняшнего дня, которые вплотную связаны с изучением *современного* художественного процесса *современным искусствоведением*, оперирующим *современным* терминологически-методологическим аппаратом. Хотя, на самом деле, наличие в украинском искусствоведческом дискурсе последнего, до сей поры, находится под большим вопросительным знаком.

Наблюдения за тематикой научных квалификационных работ (диссертаций) определяет следующий факт. На протяжении последнего десятилетия – то есть уже времена «самоопределения» украинского искусствоведения, основополагающей в нём является тенденция к изучению актуальных проблем *национального* искусства. В целом, примерно 90 процентов из общего числа диссертационных работ, защищенных украинскими искусствоведами на протяжении последнего десятилетия, посвящены исследованию проблем собственно украинского искусства. Интересно отметить, что в более чем из сотни работ лишь в шести (!) исследуются вопросы западноевропейского и российского искусства, и только в двух поднимаются проблемы художественной культуры Востока. Подчеркнем, что если в Украине менее десяти процентов исследований изучают вопросы так называемой «не отечественной сферы», то, например, в России из общего числа диссертаций изучению российского искусства (как отечественного) посвящено немногим более пятидесяти процентов работ. Другая их половина ориентирована на изучение актуальных вопросов истории зарубежного искусства разных периодов (от древности до современности), общей теории искусства, проблем реставрации и хранения памятников искусства и т.п.

Интересно отметить, что доля работ, направленных на изучение искусства XX века, в русском и украинском искусствоведении примерно одинакова – около 30 процентов (укажем, что в украинской науке эта цифра все же несколько больше). Но дюжая их часть объектом исследования ставит проблемы искусства рубежа XIX – XX веков, вопросы истории, теории и практики отечественного авангарда, советского искусства преимущественно первой половины и середины XX века. Безусловно, чем больше временная дистанция между предметом и временем его изучения, тем более объективным может быть научный результат.

Но вряд ли эта аксиома соответствует реалиям *современного искусства*, креативные принципы которого сменяют друг друга с невероятной как для традиционного искусства скоростью, опасаясь быть не актуальными. Именно поэтому мысль, согласно которой параллельно с современным искусством должно развиваться и *современное искусствознание*, направленное на изучение современного художественного процесса в рамках соответствующего (*современного*) терминологически-методологического научного аппарата, сегодня становится все более распространенной.

Неопровержимые цифры статистики убеждают, что в постсоветской науке об искусстве *современное искусствознание* находится почти в зачаточном положении, явно боясь вступить в противоречия с искусствознанием академическим (традиционным). Количество исследователей, решивших официально встать на пока еще шаткие остовы *современного искусствознания* и осуществить свои научные размышления в рамках академического научного жанра – диссертации, определяется в рамках одного-двух десятков – и в Украине, и в Российской Федерации. Принципиально иную картину наблюдаем в близком и далеком зарубежье. В прибалтийских странах лишь 30-40 процентов изыскательских искусствоведческих работ сегодня посвящаются молодыми учеными (не берем во внимание художественные академии и институты, где право выбора темы остается ограниченным), фольклорному искусству и проблемам досоветского периода. Главным интересом современного прибалтийского искусствознания остается современное искусство. Еще меньший процент интереса к минувшим периодам проявляется в высших художественных школах Польши, Чехии, Словакии. Чуть в стороне от такого процесса стоит Болгария.

И все-таки, искусство на современном этапе в российском искусствоведении представлено в большем (хоть и незначительно) количестве работ. В частности, искусствоведов привлекло изучение принципов постмодернизма в искусстве на современном этапе (Г. Файзрахманова), исследование проблем фотореализма в современных живописи и графике (Т. Смирнов), истории, теории и практики абстрактной живописи (А. Борисова) и перформанса (Ю. Кривцова и М. Каткова). (Но не стоит забывать, что в российской науке мощно развивается культурология, которая берет на себя определенное число актуальных проблем современного актуального искусства. У нас же выделение культурологии в отдельную отрасль гуманитарного знания произошло буквально в последние годы, хотя специалистов данного профиля вузы выпускают уже около 10 лет.) Показательной может быть защита докторской диссертации в 2009 году киевлянкой Еленой Кодьевой именно в области современной культурологии.

В Украине, к сожалению, современное искусство (искусство конца XX – начала XXI века) привлекает исследователей в два раза меньше, нежели искусство

XX столетия в целом. Из этих немногочисленных работ «первой ласточкой» стало исследование культурологично-эстетических параметров украинской абстрактной живописи (А. Рудык; НАУКМА, 2001). И если указанное исследование было осуществлено в области теории культуры и эстетики, то диссертации О. Голубца «Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття» (ЛІАМ, 2003) та В. Сидоренко «Культурологічні аспекти художньо-стильової еволюції візуального мистецтва України (XX – початок XXI ст.)» (ХДАК, 2004) открыли в украинском искусствоведении «эру» изучения искусства на современном этапе в рамках искусствоведческих дисциплин. Буквально за последние четыре года проблемам искусства на современном этапе были посвящены работы Н. Мархайчук (ХГАДИ, 2006), А. Носенко (ХГАДИ, 2007), Т. Павловой (ХГАК, 2007), А. Тарасенко (ХГАДИ, 2007), З. Алфёровой (ХДАК, 2008), А. Соловьева, О. Авраменко, А. Роготченко, М. Протас, О. Сидора-Гибелинды, (ИПСИ АХУ. 2008-2100), А. Титаренко (2009), Е. Клименко, Ю. Смолий (ИИФЕ, 2008-2009), Т. Зузяк (Винница), О. Тарасенко (Одесса), и др. Уместно отметить, что приведенная «статистика» убеждает, что сегодня активным центром изучения *современного искусства* становятся Харьков, Львов, Киев, Одесса, Винница, Ивано-Франковск. Вероятно, с одной стороны это объясняется неразрывной близостью с российской наукой (старшие представители региона получали образование в вузах России) с одной стороны и близостью мощных современных центров активного культурного влияния (Варшава, Краков, Вена, Париж) с другой. Нельзя игнорировать и относительную «молодость» харьковской, одесской, сумской, винницкой, ивано-франковской, тернопольской, днепропетровской, донецкой, запорожской искусствоведческой мысли, в отличие от киевской и львовской, которые уже имеют устойчивые традиции. Самой старшей отечественной кафедре искусствоведения - киевской в нынешнем году исполнилось 50 лет. Как известно харьковская школа искусствоведения пережила разгромом в тридцатые годы XX века, а также тем, «что, вопреки его (Харькова. – Прим. авт.) провинциализму, с ним связан ряд значимых имен, отметивших этапы трансформации художественной мысли XX века» [8]. Последний факт, вероятно, и позволяет харьковским искусствоведам быть относительно свободными в определении научных интересов.

Таким образом, **общие выводы** могут быть сведены к следующему. Нарождающееся сегодня *современное искусствоведение* постепенно вырабатывает свой **язык** (методы осмысления и критерии оценки), на котором возможны рассуждения о современном искусстве в рамках современного гуманитарного знания, свой **терминологический тезаурус**, дефиниции которого способны отображать все многообразие современного художественного процесса. Вероятно эти шаги обозначают формирование и развитие научного подхода в решении проблем *современного искусства*.

Перспективы дальнейших исследований лежат в области исследования всех системных аспектов институциональной структуры *современного искусства*, в первую очередь – *современного искусствознания*: его предмета, методов и стратегий проводимых во многих институциях страны, включая Институт проблем современного искусства, в котором трудится автор.

Литература:

1. Алфьорова З. Визуальне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століття // Автореф. дис... доктора мист.: 26.00.01. / Харківська державна академія культури. – Х., 2008. – 40 с.
2. Аронсон Олег. Современное искусство и его изгои // Художественный журнал. – 2008. – № 69. (<http://xz.gif.ru/numbers/69/isk-izg/>)
3. Берг М. Не про «это», а pro arte // http://www.mberg.net/pro_arte/
4. Бернштейн Б. «Кризис искусствознания» и институциональный подход // Советское искусствознание. – Вып. 27. – М.: Советский художник, 1992. – С. 268 – 297.
5. Власов В., Лукина Н. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм: Терминологический словарь. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 320 с.
6. Гёпферт Г. Зеро, или акт освобождения // Собрание Л. Шёнберг: Каталог выставки. – Мюнхен, 1989.
7. Коваль О., Мархайчук Н. К вопросу о методологии исследования современных художественных процессов (У. Эко и анализ «новой изобразительности») // Вісник ХДАДМ. – Х.: ХДАДМ, 2006. – № 1. – С. 85.
8. Кривенцова А. “SOSka”: между акцией и институцией // Художественный журнал. – 2008. – № 67- 68. (<http://xz.gif.ru/numbers/67-68/soska-krivencova/>)
9. Манин В. В поисках здравого смысла // Творчество. – 1990. – №7. – С. 21 – 25.
10. Мархайчук Н. Сучасне мистецтво і «мистецтво молодих»: Матеріали до вивчення сучасного мистецтва Харкова // Харківщина мистецька: історія, традиції, сучасність: 36. ст. за матеріалами Міжнародної науково-практ. конф. (22 жовтня 2008) / Уклад. О. Денисенко. – Х.: Золоті сторінки, 2008. – С. 83-93.
11. Образотворче мистецтво: Енциклопедичний ілюстрований словник-довідник / Упорядник А. Пасічний. – К.: Факт, 2007. – 680 с.; іл.
12. Петрова О. Щодо визначення терміна «сучасне мистецтво» // Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років ХХ ст. – поч. ХХІ ст.: 36. ст. – К.: Вид. дім «КМ Академія», 2004. – С. 33 – 34.
13. Рудик Г. Культурологічно-естетичні параметри українського нефігуративного живопису (90-ті роки ХХ століття): Автореф. дис... канд. філос. наук: 17. 00. 01 / Національний університет Києво-Могилянська академія. – К., 2001. – 19 с.
14. Роготченко О. Шлях у прірву чи позасвідомість нездійснених ілюзій // Сучасне мистецтвознавство, -К. : ПСМ АМУ, 2005.-С.64-72.
15. Савчук В. Конверсія искусства. – СПб.: СПбУ, 2001. – 288 с.
16. Савчук В. Режим актуальности. – СПб.: СПбУ, 2004. – 280 с.
17. Склярченко Г. Сучасне українське мистецтво: етапи розвитку на шляху європейської інтеграції // Склярченко Г. На берегах. Нотатки до українського мистецтва ХХ століття: Збірник статей. – К.: Софія-А, 2007. – С. 158 – 167.
18. Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / Пер. с нем. А. Белобратова. – СПб: Академический проект, 2004. – С. 325.

Сидорик Т.С., мистецтвознавець,
аспірантка

Львівська національна академія мистецтв

ТВОРЧІСТЬ ХУДОЖНИКА ТИТА РОМАНЧУКА У РОЗВИТКУ САТИРИЧНОЇ ГРАФІКИ ЛЬВОВА ТА МОДЕРНИХ МИСТЕЦЬКИХ НАПРЯМІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Анотація. У публікації висвітлюється творчість талановитого українського карикатуриста Тита Романчука кінця ХІХ – початку ХХ ст., котрий залишив по собі значну спадщину графічних малюнків у сатирично-гумористичній пресі Львова. Художник збагатив мистецтво карикатури живою динамікою експресії та модерними мистецькими мотивами.

Ключові слова: Тит Романчук, сатирична графіка, карикатура, модерн, Львів.

Аннотация. Сыдорик Т.С. В публикации рассматривается творчество талантливого украинского карикатуриста Тита Романчука конца ХІХ – начала ХХ ст., который оставил после себя огромное наследие графических рисунков в сатирическо-юмористической печати Львова. Художник обогатил искусство карикатуры живой динамикой экспрессии и мотивами современного искусства.

Ключевые слова: Тит Романчук, сатирическая графика, карикатура, модерн, Львов.

Annotation. Sydoryk T. S. We wanted to throw light on the creation of talented Ukrainian cartoonist Tyt Romanchuk of the end of ХІХ – the beginning of the ХХ centuries in this publication. After death he left the considerable inheritance of graphic pictures in the satiric-humorous press of Lviv. The artist enriched the art of caricature by the expressive living dynamics and modern art elements.

Keywords: Tyt Romanchuk, satiric graphic arts, caricature, modern, Lviv.

Надійшла до редакції 22.03.2010

Постановка проблеми. Огляд останніх досліджень і публікацій. Про Тита Романовича Романчука до сьогодні було відомо вельми мало. Не багато уваги приділялося висвітленню його творчості у галузі живописної та графічної діяльності. Імовірно, це пов'язано із надмірною сором'язливістю автора, що не вважав себе достатньо добрим художником, через те, що за фахом та професією був "правником і урядовцем галицького крайового виділу, почував себе дилетантом і тому уникав публічних виставок, дарма що навіть такий ерудит мистецтвознавства, як Віткевич, бачив у ньому справжнього маляра" [7, с. 561], – запримітив ще у 30-х рр. ХХ ст. знаний львівський критик мистецтва Микола Голубець. Подекуди, доволі «куці» відомості про мистецтво Романчука почерпаємо з наукових праць Я.Нановського [11, с. 32], І.Іванця [2, с. 34], В.Касіяна [8], Н.Кожина [9], М.Фіголя [13, с. 18-21], О.Лагутенко [12, с. 22], та цілого ряду інших дослідників мистецтва. Однак, лише на початку ХХІ ст. в контексті дослідження сатиричної графіки Галичини ХІХ – початку ХХ ст., творчість майстра репрезентує львівський мистецтвознавець та художник-графік Артур Іжевський [3-6]. Останньому, карикатуристу за покликанням, як нікому іншому близька тема творчих пошуків влучних праобразів та сентенцій у цьому виді мистецтва. Тому твори Т.Романчука науковець розглядає у тісному взаємозв'язку з політичними уподобаннями та мистецькими рефлексіями митця над власною творчістю та загально-мистецькими процесами, що відбувалися тоді у Галичині та поза її межами. Проте, нагальна потреба у проведенні подальшого окремого дослідження карикатурного доробку Т.Романчука все-таки існує і дотепер. В цьому і полягає актуальність даної статті. Творчий доробок Романчука-каркатуриста вимагає не лише нашої пильної уваги, а й може претендувати згодом на окреме дослідження.

Робота виконана відповідно до плану НДР Львівської національної академії мистецтв.

Мета роботи – розкриття глибинних мистецьких перевтілень сатиричної графіки львівського карикатуриста Тита Романчука на основі здійснення аналізу малюнків художника, віддрукованих у сатирично-гумористичній пресі Львова кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. У сатиричній графіці кінця ХІХ – початку ХХ ст. Тит Романчук посідав вагоме місце. Він був другим після Корнила Устияновича потужним ілюстратором львівського сатирично-гумористичного часопису «Зеркало». У свій час цей художник був вихованцем Краківської Академії красних мистецтв, котрий згодом прославився й став видатним українським живописцем. У 1886 р. він – один із самих активних ілюстраторів часопису. Митець мав дуже різноманітну сатиричну мову й надавав великого значення виразній деталі, застосовував тонкі алегорії, від чого його малюнки мали гострий сатиричний підтекст. У виданні надруковано безліч не підписаних графіком карикатур, авторство яких можемо визначити завдяки деяким стилістичним

ознакам та особливостям виконавчої манери майстра, подібності цих карикатур до його знаних живописних творів. Однак, карикатурист дуже часто користувався власним прізвищем та ініціалами Т.Р. у власноруч створених малюнках для “Зеркала”.

Важливим є і те, що на відміну від зображальної манери Устияновича, котрий тяжів здебільшого до ускладненої композиції, об’ємності, досягнутої посередництвом чіткого штрихування та прорисовки всіх найдрібніших деталей, що, в принципі, є зайвою рисою для карикатурного жанру, Романчук у своїх творах користується контуром із незначною штриховкою для позначення деяких особливостей об’єкту зображеного, на яких, вважав автор, глядачеві слід було зосередити особливу увагу. Трактуювання образів у малюнках художника площинне. Ще одна деталь творчої манери цих двох митців: в Устияновича малюнки переважно портретного характеру, він акцентує увагу на психологічній характеристиці персонажів, Романчук навпаки, прагне до сюжетних тем зі значною кількістю дійових осіб. Соціальна палітра Т.Романчука різноманітна й складна, тому що його інтереси були різносторонніми. Він мав сильну внутрішню сміливість, пропонуючи відкрито двобій такому сильному на той час противникові, як католицька церква [13, с. 19].

В одній зі своїх карикатур у “Зеркалі” Т.Романчук волів передати стан тодішньої української освіти в Галичині (Рис.1). На малюнку – символічна постать жінки, музи й покровительки української культури, освіти й науки. У творі вона – уособлення української гімназії, котру митець зобразив на п’єдесталі пошани. В образі свиней, що знаходяться обабіч постаменту й гризуть його зубами, сатирик відобразив тих людей, котрі прагнули знищити українську культуру, мову й позбутися, таким чином, цілої нації, асимілювавши корінне населення серед окупантів-чужинців. Написом на малюнку “Дарма, клапоушенки! Руська гімназія не морква!” автор застерігає безсоромних негідників про те, що всі їх ганебні прагнення даремні, оскільки любов українців до своєї рідної землі надто велика, а життєвість і волелюбність українського народу дуже сильна.

У творі відчувається своєрідний потяг до класичності. Він виражений в особливій повноті форм зображених фігур, які подані художником не за принципом ілюзорного моделювання, а виключно контуром, віртуозно прорисовані пером. Тому зображення не рве площину аркуша. Навпаки, площа додатково підкреслюється паралельно-вертикальним штрихуванням, використаним митцем при створенні пейзажу. Останній, вирішений дещо символічно, демонструє відхід графіка від класичної манери зображення у бік нового мистецтва. Проте, і у трактуванні одягу жінки-монумента, і, навіть, у завитках хвостів кумедних свинок стають помітними ознаки декоративізму стилю модерн.

Романчук іноді вдається до гіперболізації у зображеннях на малюнку. Подібний прийом зображення В.Нестеренко та Т.Батенко пізніше назвуть “фігуративним методом зображення

людини”, основним принципом якого виявляється диспропорція фігури – велика голова, маленький тулуб та частини тіла, руки й ноги або ж навпаки [12, с. 88]. В подібній манері митець створює карикатуру на діяльність руського клубу у Відні, викриваючи його дезорієнтацію (Рис. 2). Твір має дві частини. У персонажів надто великі голови, завбільшки тулубів. На першому малюнку змальовано чоловіків, котрі по-дитячому кривляються, а на другому – троє з них і зовсім без голів – міцно тримаються за поли піджака свого лідера, що на відміну має голову та упевнено крокує вперед (Зеркало. – 1889. – Ч. 24).

Сильне емоційне враження на глядача, завдяки використанню диспропорційних елементів у побудові композиції малюнку, справляє карикатура “Подорож галицьких паломників за кордон” (Зеркало. – 1892. – Ч. 1). Карикатурист висміює проросійські орієнтири представників “Галицкой Руси” та “Русского слова”. На малюнку показано як натовп паломників рухається до Почаєва, де на них “чекають” дари благочинного комітету. Сам цар-батюшка зображений величезним, завбільшки за церкву, на якій він сидить. У руках у нього багато багатів. Паломники пропонують усьому українському народу вклонитися цареві й визнати його за Бога. Натомість українські селяни запитують: “А на що ж в нього стільки багатів?”. Відповідь: “Для того щоб ніхто не посмів взяти зі стола рублів!”. Художник викрив продажність паломників, котрі і себе і всіх українців прагнули навечно закувати в окови рабства.

Створені Романчуком карикатури розміщуються на останній сторінці майже кожного номеру видання. Своїх персонажів карикатурист подає великим планом, використовує доволі жирний штрих, від чого його малюнки вигідно відрізняються від карикатур інших художників. Митець уникає зайвого, другорядного в зображеннях, акцентує увагу виключно на головному, вміє вдало підібрати влучні теми для малюнків, глибоко розкриває кожний сюжет. Найбільш удалими вважаємо карикатури Романчука на політичні теми та про важке економічне становище українських селян у Галицькому краї. Серед них слід назвати серію малюнків під назвою “Карний кодекс в ілюстраціях” (Рис. 3, 4), карикатури “У політичній реставрації” (Зеркало. – 1890. – Ч. 3) та “Акція порятунку” (Зеркало. – 1890. – Ч. 4).

Дійство карикатури “У політичній реставрації” (Зеркало. – 1890. – Ч. 3) відбувається в ресторані. На малюнку бачимо зображення двох столів – чесько-німецького й польсько-руського. За першим столом сидить чех з поляком; їхні обличчя потворні й нахабні. Вони ласують “шкільною радою”, “національним курибом” та “радою культур”. Над другим столом схилився ще один поляк, котрий затуляє рукою їжу від українця, що стоїть біля дверей. Алгоритм, закладена автором у змісті твору, не позбавлена сумного підтексту. Романчук констатує факт шматування території України між сусідніми державами, уряди яких прагнули до остаточного підкорення українського народу шляхом пригноблення корінних мешканців, знищення культури та викорення рідної



Рис. 1. Т.Романчук. «Дарма, клапоушенки! Руська гимназія не морковь!». Карикатура. Часопис «Зеркало». 1886. – Ч. 15/16. Туш, перо.



Рис. 2. Т.Романчук. «Безголів'я руського клубу у Відні». Карикатура. Часопис «Зеркало». 1889. – Ч. 24. Туш, перо.



Рис. 3. Т.Романчук. «Кодекс карний в ілюстраціях». Карикатура. Часопис «Зеркало». 1890. – Ч. 2. Туш, перо.

мови, накладанням вето на будь-яку культурницьку та політичну діяльність українських інтелігентів.

Тит Романчук опублікував у “Зеркалі” велику кількість карикатур розповідного характеру, що, як правило, містили в собі зав’язку, кульмінацію події та розв’язку. Митцеві була також притаманна звичка викладати суть події, її процес та наслідки на малюнку в двох частинах, одна з яких сповнена позитивного судження, прийнятного автором, друга – негативного. Таким чином, протиставляючи у власних творах часом зовсім протилежні по суті речі, карикатурист ніби створює своєрідний контраст, підкреслюючи, що на його думку є добрим, а що поганим. Завдяки подібному протиставленню створюється грань між правильним і неправильним, серйозним та смішним, привабливим та потворним. Тобто елемент комічного, висміяного, виступає на перший план.

Болісна тема життя ошуканого й знедоленого українського селянства неодноразово пануватиме у творах Тита Романчука. Вже в 1892 р. на сторінках “Зеркала” в карикатурі “Еміграція” (Зеркало. – 1892. – Ч. 23) художник знову розповідь читачам про те, як влада здурила простих людей, не заплативши їм за виконану роботу ані гроша. На малюнку міститься зображення натовпу галицьких селян, що покидають рідні землі – через злидні вони змушені шукати щастя в інших куточках батьківщини. Поряд із ними намальовано потяг, у якому поспішають до Відня пани з метою дістати дозвіл на “упокорення бунтівників”.

Карикатури Т.Романчука 1890-х рр. – це вже більш спрощенні композиції, подібні до мюнхенських зразків цього ж періоду. Проте, на відміну від них, не позбавлені твердого штрихування, що нібито нагадує роботи різцем. Взагалі, поступово Романчук стає одним з провідних художників часопису «Зеркало». На його сторінках він поєднує вишуканість із простотою, багатство зображення з яскравістю. Наприклад, у творі до часопису «Кодекс карний в ілюстраціях» (Рис. 3, 4) та «Коломийки з образками» (Зеркало. – 1890. – Ч. 21, 22) художник особливо чітко продемонстрував легкість та віртуозність свого мистецтва. В них домінує винахідливість митця – журнального оповідача та декоратора, а також своєрідна архітектонічність й монументальність.

Активне використання орнаментальних мотивів – ще одна ознака, притаманна Романчуковим роботам даного періоду. Рослинні обрамлення у вигляді всіляких переплетень, завитків, улюбленого гострокутого листя та квітки чортополоху, відіграють призначення вінєток і покликані відокремити сценічні зображення на малюнку. Вони доволі журнальні, декоративні, символічні і водночас змістовні. Кожний малюнок відрізняється великою цілісністю, і, разом з тим, в ньому немає сухості. Особливо Романчука цікавить передача світла, однак це світло не перетворює паперовий аркуш на бездонне повітряне середовище, а подається з таким розрахунком, щоб папір виглядав у першу чергу як площина. Тит Романчук демонструє соковитий малюнок, надаючи зображеному внутрішню силу.



Рис. 4. Т.Романчук. “Кодекс карний в ілюстраціях”.
Карикатура. Часопис “Зеркало”. 1890.
– Ч. 17. Туш, перо.

Цікаво прослідкувати й за еволюцією та естетикою пейзажу у творах митця – від натуралістично-класичного до емоційно-глибинного, романтично-голандського, з витонченими стовбурами дерев. Надалі, домінування колоритного імпресіоністичного, а там де необхідне посилення неспокою та напруги у сюжеті – захоплення експресивно хаотичними, яскравими динамічними елементами. Пейзаж Романчукових карикатур – це не лише декоративна оболонка сюжету, а ще й органічна змістовна суть варіацій різноманітних душевних станів людини.

У 1891 р. Т.Романчук продовжує утримувати лідерство в оформленні сатирично-гумористичного “Зеркала”. Карикатури цього художника на тогочасні різноманітні злочоденні політичні теми виявляємо в усіх без винятку номерах часопису. Митцеві належить малюнок “На роздоріжжі доріг” (Зеркало. – 1891. – Ч. 5), в якому висвітлена доля української “Просвіти”. Її у творі уособлює гарна молода українська дівчина в народному вбранні. Обабіч неї – урядовець та єзуїт. Вони простягають до “Просвіти” папірці, на яких написи – “реформа економічна” і “реформа клерикальна”. Вся подія розгортається на фоні стародавнього Львова. “Просвіта” “розгублена”, не знає обіцянкам кого з них вірити, за ким іти.

Трохи згодом, у 1892 р. графік вдається до майстерної анімалістичної алегорії, зображуючи противників руської справи, “Просвіти” і українського добробуту у вигляді скорпіонів (Зеркало. – 1892. – Ч. 21/22). Обличчя в них людські, а тулуби скорпіонів. Своїми жалами вони впиваються в “Просвіту”, “Добробут” і “Руську справу”. “Руську справу” уособлює українська жінка, а “Просвіту” і “Добробут” – ангели в жіночій подобі. Вони не зважають на укуси скорпіонів, а твердо і упевнено, взявшись за руки, крокують вперед. Твір супроводжується віршем. В ньому звучать такі плевнені оптимістичні рядки: “Та Русь не зрече ся жита оборони, з повагою стане в горі понад вами, і згіднов ногою звалить перепони, які їй кладете під ноги віками...”.

У творах Т.Романчука зазначають критики й погляди деяких політичних діячів. Так, у графічній сатири під назвою “Якою хотів би мати Русь...” (Зеркало. – 1891. – Ч. 1.) викрито політичні орієнтири посла Антоновича – це зображення індустріального міста, у якому димлять фабрики й заводи, працюють російські банки; школярів тут пильнує вчитель-наглядач із батогом у руці, попи силоміць тягнуть людей до церкви, на вулицях повно російських офіцерів. Бездіяльність і розбещеність членів тодішнього уряду Т.Романчук показує в карикатурі під назвою “Гроші заблисли, куфи заграли...” (Зеркало. – 1890. – Ч. 14). У цій графічній сатири карикатурист зображує “змагання” кандидатів між собою під час виборів. Вони “б’ються”, озброївшись пляшками, ковбасою, бочками з вином. Після такого “поєдинку” політики не годні іти самостійно, сплячими на бочках, їх увозять до виборчої зали: “Була боротьба велика, і як в боротьбі буває, один на куфі їде, а другий ззаду пхає...”.

Викривав карикатурист злочини москвофілів та радикалів. На малюнку “Позитивна робота Галицьких русинів” вони з ножами в руках із божевільним азартом роздирають галицькі землі на шматки (Зеркало. – 1892. – Ч. 1.). Десь там, далеко, на небі серед хмар, сумно спостерігає за всім що діється ангел-охоронець Галичини. У нижній частині малюнку художник намалював чортів.

Здійсненого Титом Романчуком у мистецтві карикатури багато. Усього й не перелічити та цього, мабуть, робити і не потрібно. Пишучи твори до “Зеркала”, митець намагався заторкнути всі проблеми повсякденного життя українців; цікавився й тим, що відбувалося у світі, дивився на будь-які події крізь призму сатиричного й комічного. У журналі дуже часто зустрічаємо карикатури художника, створені ніби на одному подиху. Імовірно, на їх виконання карикатурист мав обмаль часу, що було пов’язано з терміном виходу часопису, – писав їх швидко, імпульсивно, ніби, боючись втратити головну ідею власного задуму. Інші “зазеркальні” малюнки Романчука, навпаки, вражають більш ретельною й викінченою обробкою. Ним притаманна добра прорисовка деталей, відчувається потяг до опанованого, добре засвоєного під час навчання в Академії красних мистецтв академічного рисунку. У малюнках митець добре розташовує фігури

зображених, прагне планомірності композиції, однак, часом не навмисно переобтяжує її, від чого, іноді, одразу важко зрозуміти зміст викладеного в малюнку.

Висновки. Сатирична графіка Тита Романчука на противагу офіційному, салонному мистецтву мала впливи стилю модерн у різних його виявах, варіантах – символістичному, декоративному, національному. Мистецтво сатиричної графіки карикатуриста трактоване образотворчістю, не існує поза політикою, однак проникнуте деяким індивідуалізмом, вмiло вирішує формально-пластичні та мовно-естетичні проблеми. При зовнішній близькості до західного мистецтва, сприйняття його в митця принципово відмінне. Воно було народжено іншим контекстом, часто протилежними передумовами. Відчуття світового доробку відбувалось в карикатуриста складними, опосередкованими шляхами, трансформуючись крізь місцеві естетичні уподобання та національні культурні орієнтації.

Література:

1. Зеркало: Гумористично-сатирична часопись (1906); Гумористично-сатиричний двотижневик (1907–1908). – Львов, 1882–1883, 1886, 1889–1893, 1906–1908.
2. Іванець І. Модерн і малярство // Ілюстрована Україна. – Львів, 1914. – С. 34.
3. Іжевський А. Образи Влади і Вітчизни в сатиричній графіці Галичини другої пол. XIX – початку XX ст. // Народознавчі Зошити. – Львів, 2005. – № 5-6. – С. 620-635.
4. Іжевський А. Проблеми освіти у сфері сатиричної графіки: особливості процесу та осередків навчання у Галичині середини XIX – початку XX ст. / Яців Р., Іжевський А. // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Львів: ЛНАМ, 2007. – Спецвипуск № 4. – С. 217-233.
5. Іжевський А. Сатирична графіка Галичини другої пол. XIX – початку XX ст. очима сучасників // Мистецтвознавство '07(1). – Львів, 2007. – С. 77-84.
6. Іжевський А. Сатирична графіка Галичини як чинник урбанізації суспільства у середині XIX ст. – початку XX ст. // Мистецтвознавство '08. – Львів, 2008. – С. 161-171.
7. Історія української культури / За загальн. ред. І. Крип'якевича. – 4-те вид., стереотип. – К.: Либідь, 2002. – 656 с.
8. Касіян В.І., Турченко Ю.Я. Українська дожовтнева реалістична графіка. – К.: Вид-во АН УРСР, 1961. – 192 с.
9. Кожин Н.А. Украинское искусство XIV – начала XX в.: Очерки. Ч. 1. – Львов, 1958. – 246 с.
10. Лагутенко О. Українська графіка першої третини XX століття. – К.: Грані-Т, 2006. – 240 с.
11. Нановський Я. Й. Юліан Панькевич: Нарис про життя і творчість. – К.: Мистецтво, 1986. – 80 с.
12. Нестеренко В.О., Батенко Т.І. Шарж і карикатура в системі графічного мистецтва: Навчальний посібник. – Львів: Астролябія, 2008. – 240 с.
13. Фіголь М.П. Політична сатира в українському мистецтві XIX – початку XX століття. Короткий нарис. – К.: Мистецтво, 1974. – 56 с.

Соколова Б.Ю., аспірантка
кафедри культурології

Харківська державна академія культури

КОНЦЕПЦІЯ ГЕРОЇЗМУ У ФІЛОСОФСЬКІЙ СИСТЕМІ ЖИВОЇ ЕТИКИ

Анотація. У статті розглянуто основні положення концепції героїзму, яку містить філософська система Живої Етики – фундаментальна праця видатного філософа ХХ ст. О.І. Реріх.

Ключові слова: герой, героїзм, Жива Етика, самовідданість, загальне благо.

Аннотация. Соколова Б.Ю. Концепция героизма в философской системе Живой Этики. В статье рассмотрены основные положения концепции героизма, которая содержится в философской системе Живой Этики – фундаментальном труде выдающегося философа ХХ в. Е.И. Рерих.

Ключевые слова: герой, героизм, Живая Этика, самоотверженность, общее благо.

Annotation. Sokolova B. Yu. The conception of heroism in the philosophical system of Living Ethics. In the article is examined the basic thesis's of the heroism conception that is contained in the philosophical system of Living Ethics – the fundamental work of outstanding philosopher of XX century H. Roerich.

Key words: hero, heroism, Living Ethics, dedication, common good.

Актуальність проблеми. У новому, ХХІ, столітті поглиблюється процес становлення космічного світогляду, започаткований наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. видатними ученими, філософами-космістами, діячами мистецтва. Саме тому набуває актуальності дослідження філософської і наукової спадщини Олени Іванівни і Миколи Костянтиновича Реріхів, які зробили великий внесок у формування космічного світогляду. Ця спадщина розкриває цілу низку найважливіших для культурно-духовного розвитку людства явищ. Одне з чільних місць серед них посідає героїзм. У цій спадщині він постає не звичайною естетичною категорією, а невід'ємною частиною процесів, пов'язаних з еволюційним розвитком людства. Проте сучасна філософська і культурологічна думка переважно залишаються осторонь від дослідження цього явища, незважаючи на певні здобутки у цій сфері. До них належать евристичні ідеї англійського філософа ХІХ ст. Т. Карлейля¹ та його сучасника – американського філософа Р.У. Емерсона², які зробили першу спробу осмислити героїзм з позиції його важливої ролі в культурно-історичному процесі. Пізніше, у ХХ ст., О.І. Реріх та М.К. Реріх сформулювали оригінальну концепцію героїзму, яка мала деякі співзвуччя з ідеями зазначених філософів, але пов'язувала це явище з контекстом космічної еволюції людства. Ця концепція уперше проаналізована і розвинена у працях³ сучасного академіка Л.В. Шапошнікової, в яких окреслені магістральні напрями подальшого дослідження героїзму. Праці вищезгаданих мислителів сьогодні складають ті методологічні засади, які дозволяють вивчати глибинну сутність героїзму з точки зору космічного мислення.

Стрижневим підґрунтям концепції Реріхів є Жива Етика – філософія космічної реальності, – над якою О.І. Реріх працювала понад тридцять років. Жива Етика – це унікальна філософська праця, яка порушує питання взаємодії людини, планети і космосу, проблеми фундаментального значення культури і краси в еволюційному розвитку людства, а також формулює методологічні засади нового космічного мислення. Яскравий прояв зазначеної концепції знаходимо в історико-філософських творах М.К. Реріха, а також у його художній творчості. Окрім того, в епістолярній спадщині О.І. Реріх чимало рядків присвячено значенню подвигу, великому виховному потенціалу літератури про героїв.

Мета статті – розглянути основні положення концепції героїзму, яку містить філософська система Живої Етики.

Результати дослідження та їх обговорення. Одна з головних особливостей героїзму у зазначеній концепції – це те, що він репрезентує собою грань виявлення духа, його сутнісну характеристику. Дух – це тонкоматеріальна субстанція, і як «головне формоутворююче і творче начало» [22, с. 48], вона пронизує всі рівні буття космосу. Тому, дух окремої людини зумовлює її невід'ємність від складної системи всесвіту, яка ґрунтується на космічних законах. І один

Надійшла до редакції 3.02.2010

з таких законів, що називається законом єдності, означає нерозривний зв'язок усього зі всім. «Велика єдність у Всесвіті має верховенство як могутній закон. ... Кожне зерно духа належить космічній єдності, яка містить усю космічну творчість», – зазначено в Живій Етиці [2, с. 81-82]. Цей закон робить іманентним космосу принцип загального блага. Тому творчість для загального блага є природним станом духа. Дотримання цього принципу зумовлює статус, який у Живій Етиці названий співробітником космосу: «Служитель, прихильник Загального Блага, стверджується як співробітник Космосу» [2, с. 63].

З огляду на те, що нині ореол героїзму створюється навколо спортсменів, політиків, учасників різноманітних шоу, доречно навести визначення героя, котре дається в Живій Етиці: «Герой той, хто діє самовіддано, непохитно, свідомо і тим, діючи в ім'я Загального Блага, наближує перебіг космічної еволюції» [6, с. 108]. Космічна еволюція – одне з центральних понять у філософії Живої Етики, яке щодо людства загалом означає його поступальне удосконалення як невід'ємної частини всесвіту. Неухильне дотримання законів космосу забезпечує сходження шаблями цієї еволюції. На відміну від звичайної людини, герой є суб'єктом космічної еволюції, який допомагає її здійсненню на землі. Але що дає герою таку здібність і право?

Космічна еволюція в Живій Етиці тісно пов'язана з таким складним і величним поняттям, як Космічний Магніт. Ця високоенергетична структура одухотвореного всесвіту є його творчим і організуючим началом, яке взаємодіє з кожною компонентою в системі світобудови. «... Космічний Магніт є головною і основною структурою чи силою, яка регулює енергетичні процеси космічної еволюції, яка творить цю еволюцію і зумовлює рух енергоінформаційного обміну. Ця сила панує у всьому Космосі і Світобудові, і поза неї нічого не існує», – пише Л.В. Шапошникова [19, с. 83]. З найдавніших часів співтворчість людини з ритмом Космічного Магніту відобразилася у світовій культурі у формах міфів, легенд, сказань, героїчного епосу, що виникали у душі народу під його впливом.

Велика сила Космічного Магніту творить іскерку земну еволюцію. Але діє ця сила через конкретні особистості, яким притаманне героїчне начало. Як зазначає Л.В. Шапошникова, енергетика справжнього героя погоджена з ритмом Космічного Магніту [21, с. 377]. Саме ця погодженість надає герою можливість діяти за великими законами космосу і творити у контексті космічної еволюції. Увесь внутрішній світ героя, його дух ніби озивається на її поклик, який він прагне передати людям. Такою була творчість О.М. Скрябіна, М.К. Чюрльоніса, В.С. Соловйова та багатьох інших творців і вісників космічної еволюції, котрі формували той енергетичний простір, який був необхідний для духовного перетворення людства.

Ритми Космічного Магніту пронизують усі рівні буття багатовимірного всесвіту, в якому існує ієрархія світів, від нижчих до вищих, місце яких в цій ієрархії визначає стан та якість матерії. Як пише Л.В.

Шапошникова, «стан матерії зрештою обумовлений рівнем вібрацій енергії, яка пов'язана з цим видом матерії» [22, с. 46]. Згідно з Живою Етикою, вищі світи – це світи з матерією, якій притаманна висока енергетика. Такі світи є причиною для світів, що розташовані на нижчих шаблях ієрархічної градації. Одним з головних методологічних положень Живої Етики є думка про можливість нижчого еволюціонувати тільки за допомогою вищого. Вищі світи визначають увесь хід становлення і розвитку земної історії і культури; з них до світу щільної матерії надходять необхідні еволюційні імпульси, які зумовлюють кожний новий етап розвитку. І одним з каналів, через який людство може отримати такий імпульс, є героїчне начало. Одна з найважливіших суттєвих особливостей справжнього героя полягає у його зв'язку з вищим началом світобудови. Про такий зв'язок образно сказав видатний індійський філософ Рамакрішна: «... Серце подвижника – це храм Господа» [8, с. 95].

Під вищим началом у Живій Етиці розуміються Великі Учителі, яких людство шанувало як культурних героїв, видатних філософів і мудреців, творців учень і релігійних подвижників. Вони самовіддано докладають зусиль, аби допомогти духовному розвитку людства, удосконалюють людське мислення. Їх творчість відбувається у просторі метаісторії, яка зумовлює земний історичний процес і є його причиною. Як пише Л.В. Шапошникова, метаісторична дія безпосередньо пов'язана з космічною еволюцією, і у цій дії міститься енергетичний імпульс, спрямований від вищого до нижчого [20, с. 45]. Такий енергетичний імпульс йде від Великих Учителів людства. Ці великі Герої постають як керівники земних героїв – своїх учнів, допомагаючи їм на тернистих шляхах подвигу, і таке керівництво засвідчено багатьма сторінками історії.

У Живій Етиці зазначено, що, коли людина долучається до прекрасних героїчних образів, відбувається важливе дійство, яке пов'язане з її еволюційним розвитком, – зростання свідомості [17, с. 782]. Необхідно відмітити, що Жива Етика розташовує свідомість у серці людини [13, с. 204], що співзвучно платонівському кордіоцентризму. Слід згадати, що про пізнавальні можливості серця багато розмірковував і видатний український філософ П.Д. Юркевич у своїй відомій статті «Сердце и его значение в духовной жизни человека» [25]. «Серце є підґрунтям усіх пізнавальних дій душі. <...> Збагнути *серцем* – означає зрозуміти (Втор. 8, 5)», – зазначав він, аналізуючи Святе Писання [25, с. 70]. І далі: «... Крайні філософи і видатні поети усвідомлювали, що серце їхнє було справжнім місцем народження тих глибоких ідей, котрі вони передали людству у своїх творіннях...» [25, с. 83]. Кордіоцентричні уявлення набули розвитку і в контексті християнсько-православної традиції, зокрема, у поглядах Сергія Радонезького, Серафіма Саровського, Б.П. Вишеславцева, архієпископа Луки (В.Ф. Войно-Ясенецького), П.О. Флоренського та багатьох інших.

Згідно з Живою Етикою, серце є посередником з вищими світами [13, с. 291]. Тому саме серце (і відповідно пов'язаний з ним дух людини⁴) отримує

вищий еволюційний імпульс, про який йшлося раніше. У нашому контексті це відбувається під час сприйняття героїчного образу. Цей імпульс відіграє головну роль у розвитку, вдосконаленні серця, що безпосередньо пов'язано з еволюцією людини, адже, як писала О.І. Реріх, «без розвитку і потоншення серця неможливий ніякий рух уперед, ніякий прогрес...» [10, с. 417]. І саме образи героїв, приклади їх життя та діяльності сприяють удосконаленню серця [13, с. 205].

Отже, зростання свідомості, удосконалення серця – все це грані дуже складного і дуже важливого процесу розвитку внутрішньої культури людини, чи самоорганізації її духа⁵, тобто її еволюції. Тому можна зробити висновок, що шанування героїв, жива пам'ять про героїчні подвиги і сердечний потяг до їх носіїв, захоплення та наслідування (а йдеться саме про таке сприйняття їхніх образів) – все це надає можливість піднятися на нову духовну висоту, як окремій особистості, так і народу загалом.

Важливу роль в еволюції людської природи Жива Етика надає психічній енергії. Остання є одним з вищих проявів усеначальної вогненної енергії, котра, як основа світобудови, розлита в усьому просторі і насичує кожний його атом [9, с. 52]. Психічна енергія, котру в стародавні часи називали «повітрям серця» [16, с. 608], становить велику пізнавальну і творчу силу людини, за допомогою якої можливі його життя і творчість як такі. Розвиток і акумуляція психічної енергії зумовлені розвитком культури, вихованням моральних рис людини, у тому числі і головним чином, героїчних. Згідно з Живою Етикою, до героїчних рис характеру належать:

1. *Відданість вищому началу.* Вже зазначалося, що зв'язок с вищим – одна з головних особливостей героїчного духа, але вірність – його найважливіша атрибутивна характеристика⁶. «Саме такою відданістю будуються світи, – підкреслюється в Живій Етиці. – Можна прочитати найпрекрасніші приклади відданості, й це буде повість про героїв» [14, с. 319].

2. *Самовідданість і самопожертва.* «Серед вогнів серця, – зазначено в Живій Етиці, – найяскравіший племін самопожертви. Саме цей обладунок відвертає ворожі стріли та створює славнозвісну невразливість» [13, с. 291]. В історії відомі випадки, коли самовідданість створювала навколо людини певний невидимий захист від різних небезпечних впливів, у тому числі від радіоактивних випромінювань (тут можна пригадати подвижницьке життя Марії Кюрі), захист від серйозних хвороб лікарів, що рятували людей під час епідемій. Кожне почуття, згідно з Живою Етикою, породжує енергію. Енергія героїчного почуття, почуття самовідданості є непохитною [13, с. 165]. Можливо, що не випадково незвичайна гіперболізована сила героїв оспівана у будь-якому героїчному епосі, коли зовні звичайній людині⁷ притаманна надприродна фізична міць.

3. *Мужність.* Мужність, як вогненна риса, створюється вогненною психічною енергією. У концепції Живої Етики мужність тісно пов'язана зі спокоєм, як станом, який необхідний для дії і

творення [5, с. 66–67]. Спокій є складовою ширшого за смыслом синтетичного поняття рівноваги, на яке у цій філософській системі звертається особлива увага. Рівновага дозволяє контролювати емоції і почуття, у тому числі і страх, а також надає можливість акумулювати вогненну психічну енергію, необхідну для мужності.

4. *Мудрість.* Водній з книг Живої Етики зазначено, що героїзм пов'язаний з нагніченням, чи напруженням, серцевої психічної енергії, і таке нагнічення «може засвітити райдугу усерозуміння» [3, с. 208]. Тут йдеться про становлення мудрості, гносеологічний статус якої вищий за пізнавальні можливості інтелекту, адже вона пов'язана з серцем людини. Розмірковуючи про серце і його еволюційну роль, Л.В. Шапошникова пише: «Серце містить розум і мислення вищої якості, ніж інтелект. Цей розум називається мудрістю, яка осягає навколишню дійсність якісніше і глибше за сам інтелект» [18, с. 44]. Мудрість – це розвинене серце, здатне на безпосереднє пізнання світу, і, оскільки серце є посередником з вищими світами, то й мудрість пов'язана з інформацією з цих світів. Мудрість причетна до метанаукового пізнання, що відбувається через духовну складову людини, його внутрішній світ, серце як інструмент пізнання досконаліший за методи емпіричної науки.

5. *Уміцнення протилежностей.* У Живій Етиці сказано: «Героєм не буде, хто дорожить життям. Героєм не буде, хто марно кидає життя. Герой дбайливо несе сосуд, готовий віддати його на творення світу. Знову ті ж протилежності» [1, с. 159]. І далі: «Він [герой. – Б.С.] не відривається від Землі, діючи для духа» [1, с. 159]. Проблему діалектичної взаємодії протилежностей, чия єдність і боротьба є онтологічним підґрунтям життя у всесвіті, містить філософська традиція, як Заходу, так і Сходу. Одними з головних еволюційних антитез є дух і матерія. На їх діалектиці ґрунтуються фундаментальні бінарні опозиції: Бог і людина, Небо і земля, життя і смерть тощо. Відповідно до методології Живої Етики, сутність космічної еволюції полягає у такій взаємодії духа і матерії, при якій відбувається одухотворення останньої, створення вищих і стоншених її форм [22, с. 40]. Перебуваючи у просторі земної матерії, герой – носій високодуховної енергетики подвигу, самопожертви, нових знань – разом з тим діє для духа. Як пише Л.В. Шапошникова, «дух, персоніфікований у певному героєві, і є та рушійна сила, яка пробиває енергетичні коридори подальшого одухотворення земної матерії» [21, с. 378]. Проте наслідком опору цієї матерії стає жертвний шлях героя. Інертність і догматизм людської свідомості, нездатної одразу гідно оцінити думки і вчинки героїчної особистості, спрямовані у майбутнє, прирікає її на трагічну долю, забезпечуючи на кращий випадок непорозуміння, на гірший – наклепи, переслідування, фізичну розправу. Але як влучно сказав М.К. Реріх: «Терновий великий Вінець веде світ» [11, с. 59]. Ці слова містять важливий смысл, тому що тернисті тропи героїзму і самовідданості завжди є запорукою нового початку, нового витку еволюції.

Постійність. Жива Етика відмічає ще одну з головних рис героя – постійність, з якою пов'язаний важливий момент. Як зазначено вище, героїзм є сутнісною характеристикою духа, тому дух кожної людини містить у собі потенціал героїчного начала. «... Кожне серце вже являє кошіль для подвига», – пише О.І. Рерих в одній з книг Живой Етики [15, с. 43]. Але своє героїчне начало людина повинна розвинути, або, іншими словами, акумулювати, певний енергетичний запас для постійної і неухильної дії цього начала. Героїзм, котрий виявляється як конкретні риси характеру або вчинки, – це тривалий досвід вікового надбання людського духа, це розвинута енергія серця. Саме тому М.К. Рерих писав: «Герої не утворюються – вони народжуються» [12, с. 331].

Отже, не випадково Жива Етика підкреслює, що ставлення до героїв є критерієм розрізнення народів, що еволюціонують, та народів, які перебувають у занепаді. Серцю старіючого народу поняття героїзму буде чуже, обтяжливе і навіть непристойне, але народ, який мріє про героя, закладає підґрунтя свого майбутнього сходження (см.: [1, с. 39]). Таким чином, героїчне начало відіграє провідну роль в історичних долях народів, про що писав М.К. Рерих: «Життя героя веде людство» [11, с. 53]. А згідно з думкою Р.У. Емерсона, одна з головних ознак героя – це те, що він відкриває перед людством перспективу духовного зростання і нестримно спонукає нас рухатися уперед [23, с. 135].

Висновки. Фундаментальна концепція Живой Етики надає можливість збагнути роль героїзму в космічній еволюції людства як органічної частини єдиної системи світобудови. Ця концепція репрезентує героя як суб'єкта цієї еволюції, який зумовлює її здійснення на землі. Філософія Живой Етики звертає особливу увагу на роль Великих Учителів, які допомагають духовному зростанню людства. Відповідно до космічного закону “вище веде нижче” вони посиляють необхідні еволюційні імпульси, які діють через конкретні особистості, котрим притаманне героїчне начало. Зростання свідомості окремої людини, пов'язане з удосконаленням її серця і розвитком внутрішньої культури, відбувається, коли вона сприймає героїчні образи як взірці для свого особистого життя. Прагнення усього народу шанувати своїх героїв і наслідувати їх подвиги, забезпечує йому стійкий еволюційний розвиток, неухильний духовний прогрес. Спектр важливих героїчних рис, репрезентований у Живій Етиці, надає можливість осягнути різні грані багатовимірного явища героїзму.

Примітки:

1. Концепція Т. Карлейля відображена в його праці «Герои, почитание героев и героическое в истории», яка російською мовою опублікована у збірці «Теперь и прежде» [4].
2. Думки Р.У. Емерсона викладені у книзі «Избранники человечества» [23], есе «Героизм» [24] тощо.
3. Наприклад, див. статтю «Неугасимый свет тернового венца» у збірці «Мудрость веков» [21].
4. Серце у Живій Етиці характеризується як «дім Духа» (див.: [13, с. 65]).

5. Культура визначена Л.В. Шапошниковою як «система духа, що самоорганізується» (див.: [21, с. 290]).
6. Цікавий приклад такої відданості втілює в собі епічний Роланд, котрий, вмираючи, підіймає до неба свою рукавицю [7, с. 134]. Це запорука прибуття на службу, яку він вручає Богові, як своєму небесному сеньйору.
7. При цьому іноді підкреслюється маленький зріст героя (Кухулін з ірландських саг) чи його літній вік (герой української народної думи “Отаман Матяш старий”).

Література:

1. Агни Йога (Знаки Агни Йоги). — М.: Международный Центр Рерихов, Мастер-Банк, 2008. — 600 с.
2. Беспредельность. Ч. 2. Учение Живой Этики. — М.: Международный Центр Рерихов, 1995. — 282 с.
3. Иерархия. Учение Живой Этики. — Рига: Угунс, 1992. — 218 с.
4. Карлейль Т. Теперь и прежде / Т. Карлейль; пер. с англ. Н. Горбова. — М., 1906. — 450 с.
5. Надземное. Учение Живой Этики. — М.: Международный Центр Рерихов, 1996. — 414 с.
6. Община. Учение Живой Этики. — М.: Международный Центр Рерихов, 1994. — 240 с.
7. Песнь о Роланде / пер. с старофранц. Ф. Де ла Барта. — М.: Гос. издат. худ. литературы, 1958. — 272 с.
8. Провозвестие Рамакришны (Репринтное издание). — Рига: Угунс, 1992. — 261 с.
9. Рерих Е.И. Беседы с Учителем / Е.И. Рерих // Новая эпоха. — 1999. — № 1. — С. 49–56.
10. Рерих Е.И. Письма: в 9 т. Т. 2 (1934) / Е.И. Рерих. — М.: Международный Центр Рерихов, 2000. — 576 с.
11. Рерих Н.К. Душа народов. — М.: Международный Центр Рерихов, 1995. — 104 с.
12. Рерих Н.К. Листы дневника: в 3 т. Т. 3 / Н.К. Рерих. — М.: Международный Центр Рерихов, 1996. — 688 с.
13. Сердце. Учение Живой Этики. — М.: Международный Центр Рерихов, 1995. — 354 с.
14. Мир Огненный. Ч. I. Учение Живой Этики. — М.: Международный Центр Рерихов, 1995. — 366 с.
15. Мир Огненный. Ч. II. Учение Живой Этики. — М.: Международный Центр Рерихов, 1995. — 297 с.
16. Учение Живой Этики: в 3 т. Т. 3 [Аум] / [сост. Г.Е. Чирко]. — СПб.: Отд-ние изд-ва “Просвещение”, 1993. — 814 с.
17. Учение Живой Этики: в 3 т. Т. 3 [Братство] / [сост. Г.Е. Чирко]. — СПб.: Отд-ние изд-ва “Просвещение”, 1993. — 814 с.
18. Шапошникова Л. В. Актуальность Пакта Рериха в современном мире / Л. В. Шапошникова // Культура и время. — 2005. — № 4. — С. 41–51.
19. Шапошникова Л.В. Веления Космоса / Л.В. Шапошникова. — М.: Международный Центр Рерихов, 1995. — 144 с.
20. Шапошникова Л.В. Земной маршрут космической эволюции // Л.В. Шапошникова // Культура и время. — 2008. — № 4. — С. 28–55.
21. Шапошникова Л.В. Мудрость веков / Л.В. Шапошникова. — М.: Международный Центр Рерихов, 1996. — 480 с.
22. Шапошникова Л.В. Философия космической реальности [Вступ. ст.] / Л.В. Шапошникова // Учение Живой Этики. Листы Сада Мории. Кн. 1. Зов. — М.: Международный Центр Рерихов, 2003. — С. 5–165.
23. Эмерсон Р.У. Избранники человечества / пер. с англ. С.Г. Займовского. — М.: Изд-во “Проблемы эстетики”, 1912. — 228 с.
24. Эмерсон Р. Нравственная философия / Ралф Эмерсон. — Мн.: Харвест; М.: АСТ, 2000. — 384 с.
25. Юркевич П.Д. Философские произведения / П.Д. Юркевич. — М.: Правда, 1990. — 670 с.

Устименко-Косоріч О.А.,
канд.мистецтвознавства, доцент

*Інститут культури і мистецтв
Луанського національного університету
імені Тараса Шевченка*

МОЛОДІЖНИЙ РУХ СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ ТА ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ

Анотація. Стаття присвячена виявленню художніх напрямків у мистецтві середини ХХ століття, що відбувались під впливом молодіжного руху та научно-технічного прогресу.

Ключові слова: мас-культура, молодіжний рух, рок-культура.

Аннотация. Устименко-Косорич Е. Молодежное движение середины ХХ столетия и особенности культурных процессов. Статья посвящена выявлению художественных направлений в искусстве середины ХХ столетия, которые происходили под влиянием молодежного движения и научно-технического процесса.

Ключевые слова: Масс-культура, молодежное движение, рок-культура.

Annotation. Ustymenko-Kosorich O. Youth movement of middle XX of century and feature of cultural processes. Article is devoted revealing of art directions in art of middle XX of century which occurred under the influence of youth movement and scientific and technical process.

Key words: Mass Culture, youth movement, rock-culture.

Постановка проблеми. Розбудова молодієї суверенної держави, якою є сучасна Україна, аналіз проблем і труднощів, які виникають на шляху політичного, економічного й культурного поступу країни, закономірно викликають потребу в дослідженні соціально-культурних чинників формування українського соціуму в його сьогоденні й перспективі. У цьому сенсі чи не найбільший інтерес, як і занепокоєння, викликає, зрозуміло, якісний стан молодого покоління українських громадян – його світоглядні орієнтири, цінності, уподобання, культура взагалі. Адже сьогодні є очевидним, що сучасна модель молодіжної культури вже протягом кількох десятиліть суттєво впливає на характер і якість суспільства в цілому, а отже, заслуговує на пильну увагу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Особливості молодіжного руху та художніх напрямків у мистецтві середини ХХ століття, зокрема музичного на сьогодні є достатньо вивченими та розглянуті на рівні функціонування, сприйняття, змістовності, музичної форми, засобів музичної виразності тощо. Наукові дослідження цієї проблематики здійснювались у працях таких авторів як А. Сохор, А. Цукер, Г. Ашин, А. Мідлер, Л. Мархасєв, А. Попов, С. Можнягун, Є. Рум'янцев, В. Конен, К. Акоюн, А. Захаров, С. Кагарлицька, Н. Саркітов, Ю. Божко, Н. Корихалова, Т. Чередниченко, О. Маркова та ін. Але в сучасній науковій літературі не є достатньо вивченими питання взаємозв'язку масової музики з молодіжними рухами, молодіжною культурою 1950–1960-х років ХХ століття.

Метою статті є визначення художніх особливостей мистецтва середини ХХ століття у взаємозв'язку з молодіжною культурою.

Епіцентром світоглядних змін минулого століття стали 1950-і роки, що ввійшли в політичну історію як „хрущовська відлига”, коли слідом за періодом „полювання за відьмами” на Заході і сталінізму в умовах нашої Батьківщини настає час реформ і інтенсивних культурних переорієнтувань.

Усі ці політичні й художні акції виявилися в наймогутнішому культурно-історичному *молодіжному русі*, відбувалися в багатьох країнах та мали різні культурних вияви в умовах європейських культурних доміант. В умовах нашої Батьківщини 1950-і – це час особливої активності „мистецтва бардів” (сплав термін-образ, породжений культурою жерців-священнослужителів-поетів кельтів-ірландців першохристиянської епохи), що стали визнаними лідерами руху „самодіяльної пісні”.

У країнах Заходу молодіжний рух виражається у формах року і хіпі, що дифундували в реально-життєвих перипетіях. Рух хіпі від 1950-х років визначив соціальну ситуацію, що може бути позначена формулою: „молодь у пошуках загублених знань” [4, с. 21]. А для уточнення цих слів указується: „Молоді люди намагалися перекинути міст до великих культурних традицій минулого” [4].

Саме молодь 1950-х років виявилася носієм тієї європейської народної культури, що ігнорувалася

Надійшла до редакції 29.03.2010

ученим світому минулісторіччяйзафіксованавзаписках Г. Келлера, у яких указувалось на послідовників Парацельса, які „невтомно шукали прихований зміст у народних переказах” та сприяли тому, що „знову відкриті міфи століть, що пускають корені в народне минуле, й байки, що породжують майже забуту віру в казкове” [4, с. 21]. Осмислення джерел цієї довіри молодого покоління 1950-х років XX століття до завітів народної культури привело дослідників до тези: соціально-культурний резонанс на катастрофи світових воєн, породжених раціоналізмом „психології громадянської війни” – „хто не з нами, той проти нас”. Дослідники констатували: „Хаос як наслідок світових воєн XX століття, страх ще більш страшних конфліктів у майбутньому викликали до життя в 1960-х роках широкий молодіжний рух. Молодь усвідомила цінність так званих „недорозвинених” культур, яким, як бачилось, „притаманні цінності, загублені в останні сторіччя” [2]. І резюме: “Якщо раніше різну символіку шукали поети – від романтика Новалиса до Германа Гессе, то тепер це стало захопленням тисяч молодих людей” [2]. Поєднання релігійної серйозності відносин до знання і масовість залучення до нього утворюють несподівані звороти в різних національно-етнічних групах.

Молодіжний рух як форма вияву соціальної активності молодого покоління є найефективнішим механізмом взаємодії нових поколінь із суспільством [68]. Ці рухи є осередком формування локальних молодіжних культур та стилів життя, що пізніше, зазнавши певних модифікацій, мають велике значення на формування та розвиток культури, впливають на спосіб життя суспільства в цілому. Молодіжні рухи виникають у процесі соціально-економічного та соціально-політичного розвитку суспільства, і їх зміст та форма діяльності великою мірою відбивають соціокультурну, історичну, демографічну, політичну та інші специфіки кожної окремої країни, кожної окремої ситуації [1].

Окрім організуючої ролі в процесі взаємодії молоді зі старшим поколінням, молодіжні рухи є і практичними засобами, адже відкривають канали комунікації всередині одного покоління, виявляючи та репрезентуючи його інтереси перед суспільством у цілому. Вони є не просто найбільш ефективним засобом привернути увагу „дорослого” суспільства до потреб молоді – вони є інструментом пристосування суспільства до цих потреб [2]. Молодіжні рухи та неформальні ініціативи стають показником та обличчям суспільства, експериментують із соціальними моделями та обирають найбільш відповідні новим культурним цінностям та способам спілкування. І оскільки економічні, технологічні, політичні зміни неймовірно прискорили пристосування, дослідження процесу становлення молодіжного руху в його організованій та неформальній формі стало нагальним питанням суспільної науки. Особливої уваги та дослідження потребує особливості формування та становлення молодіжного руху в країнах перехідного періоду, зокрема в Україні. Загалом процеси переходу

від тоталітаризму до плюралістичної демократії, розвитку ринкових відносин, трансформації соціальних структур суспільства, посилення процесів соціальної диференціації створюють оптимальні умови для виникнення в середовищі молоді широкого спектру найрізноманітніших громадсько-політичних рухів, організацій, об’єднань та неформальних ініціатив [5].

Особливості ж молодіжного руху окремих країн, особливо організованого, визначаються великою мірою сутністю політичної системи та адаптацією державної політики до потреб молоді. Від цього залежить векторність молодіжної ініціативи, ступінь її радикалізму та безкомпромісності; кількість молодіжних організацій та їх політизованість; поширення неформального руху та рівень девіацій у молодіжному середовищі [3].

Досвід України щодо діяльності молодіжних рухів можна використовувати як базовий для дослідження соціокультурних процесів, адже вона за більшістю визначальних особливостей тримається посередині відносно всіх інших подібних суспільств. Від когось відстає, когось випереджає, але не втрачає характерних рис, відповідних усім категоріям суспільств, що долають тоталітарну спадщину. Тож зараз, коли політична система України вступила в нову стадію розвитку, в процесі якої демократичні інституції закріплюють свої позиції, відчувається підвищення політичного рівня та політичної культури всього населення й молоді зокрема, збільшуються можливості для розвитку молодіжної ініціативи, самореалізації молодого покоління, яка стає зразком розвитку подій у суспільствах такого типу.

Усі соціокультурні процеси, які беруть участь у зміні соціуму, тим більше загострюються, що робить їх більш наочними та зручними для вивчення та аналізу. Молоде покоління України, його становлення та діяльність протягом кількох десятиліть звертає увагу дослідників, адже в період формування молодіжного феномену відбувалось активне формування особливого, перехідного типу суспільства. На межі тоталітарної та демократичної систем формувались специфічні форми „кризового” суспільства. Одним з головних чинників суспільних змін є становлення і розвиток молодіжної культури в його організованих та неформальних видах.

Специфічні знання про молодь, її соціальну активність, художні орієнтири та ініціативи почали формуватись у часи індустріальної революції. Безпосередньо молодіжною проблематикою науковці почали займатися лише з кінця 1960-х років XX століття, коли молодіжна культура суперечила канонам та загрожувала існуванню самого буржуазного суспільства.

Отже ми підійшли до визначення поняття „молодіжного руху”. Слід відзначити полярність та наявність розбіжностей у вітчизняних і зарубіжних поглядах щодо визначення самого терміну „молодіжний рух”. Одні розглядають його конкретно-історичну сутність крізь призму розвитку соціальної активності молоді, інші – як „складову частину

молоді” чи як „сукупність молодіжних громадських об’єднань” тощо [2]. Представники вітчизняної науки пропонують розглядати цей рух, по-перше, як одну з найбільш рухливих і мінливих форм соціальної активності молоді, її соціально-політичних громадських ініціатив; по-друге, як один із засобів участі молоді в суспільних процесах через колективні (як організовані, так і неструктуровані) форми прояву її самодіяльності на засадах спільних інтересів; і лише у вузькому розумінні – як систему молодіжних громадських об’єднань [3]. Однак, у нас залишається досить поширеним підхід до молодіжного руху, що базується на концепції: молодіжний рух – це сукупність молодіжних організацій. У свою чергу молодіжний рух включає в себе низку підсистем, основними з яких є організаційно-інституційна, регулятивна та інформаційна [3].

Спираючи на розважальні „примітивні” художні орієнтири, спрямовані на непродуктивність суб’єктів, які відображають перелом у суспільній свідомості й соціальному орієнтуванні, знайшли відображення в мистецтві ХХ століття. Але, аналізуючи культуру ХХ століття, слід відмітити яскраво виражену музикоцентристську спрямованість, яка виявляється у всіх сферах людського буття. Культурно-художні настанови, виражені у примітивних ритмізованих формах, складають стилістичну даність культури ХХ століття.

Простота дитячого погляду на світ, спрямованість до карнавальних-ігрових вистав молодого покоління, відображені в різних видах творчості, дозволяють розглядати мистецтво середини ХХ століття як форму напруженого колективного дійства, яке символізує відхід від реальності, несприйняття культури та моралі покоління батьків.

З одного боку, ця ситуація сприяла народженню деяких потворних жанрів, які сприяють розкладанню морально-етичних норм у суспільстві. З іншого боку, незважаючи на руйнівні якості популярної творчої продукції, акцентуємо увагу на перевазі музичного начала, який характеризується інструментальним стимулом, що складає культурно-художню спрямованість періоду, який розглядається.

Багато сучасних дослідників цей історичний період називають рок-культурою, чим підкреслюють домінуючий стан музичного напрямку та молодіжної природи цього соціально-культурного феномена, який стихійно увірвався до культурного життя США в середині ХХ століття. Рок-музика, а ширше рок-культура, відображала соціальні настанови, носіями яких була молодь. Розкріпачення наркоманії, конфлікт поколінь, відмова від традиційних загальноприйнятих стереотипів попередніми поколіннями – особливості, які створювали тон суспільного й культурного життя середини ХХ століття. Масова музика стає важливою складовою молодіжної культури, яка функціонує як соціальний та культурний феномен. Однією зі складових масової музики є рок, який заявив про себе в середині ХХ століття й існував як музичне явище і як культурний феномен.

Між тим, сьогодні музично-творча картина настільки різноманітна, складна, нетрадиційна, що оцінювати її можна лише під новим кутом сприйняття, яке відкриває перспективу, невідому нашим попередникам. У сучасному культурному житті можна спостерігати різні види творчої практики, які не вміщуються в уявлення, які склалися й здавалися непохитними в минулих століттях. Було б неправильно вважати, що йдеться тільки про напрямки, які прийшли до світової культури із позаєвропейських районів. Це явище утворює важливий момент спільної картини, але зовсім не вичерпує її.

Ситуація, що склалася в музичній культурі ХХ століття, тягне за собою важливе переосмислення також самого європейського мистецтва. Одне тільки співставлення європейської музики з культурами „орієнтальної” традиції виявляє її неповторні особливості, які раніше здавалися єдино можливими. Крім того, на культурному ґрунті самого Заходу широко розвиваються деякі творчі процеси, які важко суміщаються з естетичними устоями, які визначили обличчя європейського мистецтва.

Розгляд складових частин культурного процесу 1950-х років показує, що мас-культура у вигляді молодіжної культури тинейджерів, рок-руху складають культурний феномен, який дозволяє говорити про принципи, які характеризують особливості мислення й настанови масового суспільства.

Простота дитячого погляду на світ, ігрова непродуктивна активність, стають основними показниками людської активності в цілому.

Ігрова настанова молодіжного руху відображала суспільну ситуацію післявоєнного часу, виражена у всіх сферах людського буття – у музичному мистецтві, засобах масової інформації, стилі й моді, манері поведінки, у прагненні до фестивально-карнавальних акцій і демонстрацій, які є своєрідним способом самовираження, в орієнтації на спрощено-популярні формули у творчості тощо.

Література:

1. Маркова Е. Культура музыкальных отношений в истории искусства и исполнительство / Е. Маркова // Вопросы теории исполнительства. – Одесса, Друк, 2002. – С. 5–10.
2. Устименко-Косоріч О. Філософсько-магічні установки кельтської традиції в стильовому відновленні світового мистецтва 1950-х років / О. Устименко-Косоріч // Проблеми сучасності : культура, мистецтво, педагогіка : зб. наук. пр. – Х.; Луганськ : СтильІздат, 2004. – Вип. 2. – С. 205–211.
3. Сохор А. О массовой музыке / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки : сб. ст. ; [сост. Ю. Капустин]. – Л. : Сов. композитор, 1980. – С. 234–264.
4. Adler G. Der Stil in der Musik / Adler G. – Lpz. : Breitkopf und Hdtel, 1911. – 46 p.
5. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte / Adler G. – Frankfurt a. M.: Verlag-Anstalt, 1924. – P. 12–14.

Храмова-Баранова О.Л., к.і.н., доцент
Рудакова Т.О., викладач

Черкаський державний технологічний
університет

ЗНАЧЕННЯ МЕТРОЛОГІЧНИХ УЯВЛЕНЬ В РОЗВИТКУ ТЕХНІЧНОЇ ЕСТЕТИКИ НА ПОЧАТКУ ЇЇ ФОРМУВАННЯ

Анотація. Храмова-Баранова О.Л., Рудакова Т.О. Значення метрологічних уявлень в розвитку технічної естетики на початку її формування. На основі аналізу документальних матеріалів та їх узагальнення висвітлено значення метрологічних уявлень в розвитку технічної естетики на початку її формування.

Ключові слова: метрологія, технічна естетика, норми.

Аннотация. Храмова-Баранова Е.Л., Рудакова Т.А. Значение метрологии в развитии технической эстетики в начале ее формирования. На основе анализа документальных материалов и их обобщений, рассмотрено значение метрологических представлений в развитии технической эстетики в начале ее формирования.

Ключевые слова: метрология, техническая эстетика, нормы.

Annotation. Khramova-Baranova H.L., Rudakova T.A. Value of metrology in industrial art development in the beginning of its formation. On the basis of the analysis of documentary materials and their generalisations, value of metrological representations in industrial art development in the beginning of its formation is considered.

Key words: metrology, an industrial art, norms.

Постановка проблеми. В даній статті, на основі аналізу документальних матеріалів та їх узагальнення висвітлюється значення метрологічних уявлень в розвитку технічної естетики на початку її формування. Фахівці, що фіксують переважно художню складову дизайну, з помітним здивуванням ставляться до спроб вимірювання і стандартизації дизайн-процесів і методик. Вони цілком справедливо стверджують, що неможливо формалізувати категорію прекрасного, а прихильники технічної природи дизайну, навпаки, виступають за стандартизацію дизайнерської діяльності, знову ж нагадуючи про ордерну систему, “золотий перетин” та ін.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Деякі аспекти проблеми викладені в працях Бабенко І.П., Березенко М.П., Чуїстової Л.І., Шостіна М.О. та ін [2-3; 5-7], де проводиться філософська гуманізація метрологічних уявлень і стандартів у технічній естетиці і аналізується нормативне забезпечення дизайнерської діяльності, але ці матеріали не дають повного уявлення про концепцію формування впливу метрологічних уявлень на технічну естетику.

Мета статті полягає в тому, щоб показати необхідність аналізу впливу метрологічних уявлень на розвиток технічної естетики.

Викладення матеріалу. Відомості, що дійшли до наших часів, говорять про високий рівень технічної культури народів Месопотамії і Єгипту III-I тис. до н.е., коли з'явилися перші фізичні і метрологічні уявлення, хоча прямих вказівок в пам'ятниках цих древніх цивілізацій (клинописи, папіруси) не знайдено. Практична направленість характерна була для фізичних знань того часу, точніше емпіричної фізики, про що говорять побічні дані. Були розроблені методи вимірювання часу, ваги, лінійних розмірів, кутів і т.д. Так, у Вавилоні зроблені сонячний (гномон) і водяний годинник, за допомогою останнього визначена одиниця часу, яка дорівнює 1/6 доби (суссу). Одиниця ваги (міна) дорівнювала вазі води, що витікає за 1 суссу, існували також ваги і гирі. Єгипетські піраміди і храми засвідчують про застосування при їх будівництві простих механізмів – ричага, блока, наклонної площини, вимірювача кутів, різних технологічних прийомів, знань про властивості матеріалів, вимірювання [1; 3, с.25].

Зміни пройшли на стадії становлення перших цивілізацій – Древньоєгипетської і Шумеро-Аккадської, які виникли в IV-III тис. до н.е. В основі цих цивілізацій було землеробство, яке неможливе без точного календаря, а також металообробка, яка неможлива без інженерно-математичного досвіду і вимірювання. Цей досвід був необхідний спочатку для будівництва таких гідротехнічних споруд, як канали, дамби, водосховища, а потім при зведенні архітектурних споруд, таких як єгипетські піраміди і месопотамські зиккурати. Необхідно зауважити, що всі ці знання мали емпіричний і прикладний характер, абстрактне мислення було відсутнє, філософія і логіка ще не виникли, але в той же час було розуміння цілісності світу, яке виражалось в ідеї верховного божого першоджерела. В Індії і Китаї самостійний цивілізаційний розвиток продовжувався в Древності і Середньовіччі, де не тільки накопичувалися вагомні емпіричні знання, але й почалося створення глибокої релігійно-філософської системи (буддизм, брахманізм, даосизм, моїзм, конфуціанство і т.д.).

Надійшла до редакції 1.04.2010

Фізичні та інші явища, включаючи все живе, розглядалися як безкінечне число їх емпіричних проявів. З цим пов'язано і виникнення складних класифікацій природних явищ і форм соціального життя. Необхідно підкреслити, що рівень абстрактного мислення в традиційній Індійській цивілізації був вищим, ніж в Китайській (відкриття поняття нуля, створення складної філософсько-психологічної системи, як санск'я і йога, розробка граматики, метрологічні уявлення та ін.) [2; 8, с.24].

Протягом тисячоліть людство не мало жодної будівлі, яка б могла порівнятися з грандіозністю пам'ятника єгипетської культури — пірамід у Гізі. Секрет незламності пірамід простий: їх складено з стандартних, рівномірних, точно підібраних вимірних блоків. Історики стверджують, що багато років до нашої ери у стародавньому Єгипті існував інститут чиновників, які контролювали дотримання розмірів цегли, що виготовлялася. Завдяки дотриманню стандартизованих розмірних параметрів єгиптянам вдалося побудувати дивовижні витвори мистецтва. Як і єгипетські, унікальні пам'ятки грецької архітектури — храми, колони та портики, зібрані з невеликої кількості стандартних деталей. З історії Стародавнього Риму відомо, що труби для водогону використовували єдиних діаметрів (5 пальців), труби інших діаметрів до міського водогону підключати було заборонено [5, с.26; 6]. Ці історичні факти підтверджують гіпотезу про те, що історія метрології і стандартизації почалася з нормування і контролю розмірних параметрів та уніфікації виробів.

Створена в Єгипті система мір здобула назву філетерійської за іменем Філетера, правителя Пергаму (283-263 р. до н.е.); Філетер зробив свій двір центром наук та мистецтв і система мір розповсюдилася по всій Передній Азії [7, с.18]. В Єгипті під час будівництва використовували цеглу постійного, стандартного розміру, при цьому процесі були спеціальні урядовці, які контролювали ці розміри. Визначено, що в процесі торгівельних зв'язків з Сирією, Грецією, Римом, Давньоєгипетська система мір (метрологічні роботи в Олександрії при Птоломеї Лазі – 323-283 р. до н.е.) була засвоєна в Київській Русі, що стало вагомим внеском в розвиток технічної естетики [2].

Середніми століттями в Європі називають період від занепаду Західної Римської імперії у 476 р. до падіння Східної Римської імперії – Візантії у 1453 р. Захід, що опинився в руках варварів (германських королів) на декілька століть поглинув в інтелектуальну темряву. Новою цивілізацією в ранньому Середньовіччі стала Мусульманська цивілізація на Близькому і Середньому Сході, а також у Північній Африці. Після організації в середині VII ст. Халіфата, араби стали досліджувати античні знання, їх вразило, на якому високому ступені коран поєднується з філософією Аристотеля в її неоплатонічній трактовці. Починаючи з Аль-Фарабі, у середовищі мусульманських мислителів існувала думка, що аристотелізм повинен розглядатися як філософський еквівалент ісламу. Безумовні досягнення мусульманських мислителів у математиці (основи алгебри). Визначним математиком, метрологом, філософом аристотелівського напрямку був Омар Хайам, відомий як поет, автор рубаї. Омар Хайам удосконалив способи зважування і визначення питомої ваги тіла (викладено в його трактаті «Ваги мудрості,

або про абсолютні водні ваги») [4]. Відомим фізиком Середньовіччя був Альхазен, який розробив теорію зору, провів досліди з камерою-обскурою, дослідив заломлення світла, розглянув різні види дзеркал, висловив думку про кінцевість швидкості світла. Основою середньовічної фізики стала «Книга про мудрість», 1121 р. Ал-Хазіні, в якій є таблиці питомої ваги багатьох твердих і рідинних тіл, записані досліди про «зважування» повітря, відмічено, що питома вага залежить від температури, вага тіла пропорційна кількості речовин в тілі, швидкість вимірюється відношенням пройденого шляху до часу, описано використання ареометра, приводяться конструкції вагів разом з схематичними кресленнями і т.д. [4; 7, с.31].

Подальший розвиток ремесла і торгівлі зумовив швидке зростання ролі і значення клеймування товарів та позначення послуг, цьому в значній мірі сприяла поява дворянських гербів, які були родовими позначеннями. Такі знаки ставилися на різних предметах – на зброї, меблях, одязі тощо. Наступним етапом у розвитку позначень товарів стали знаки гільдій, в які об'єднувались ремісники. Ці знаки вже чітко визначали походження товару, що знаходило закріплення і у правових нормах того часу. Статуту вже містили приписи, за якими золотих і олов'яних справ майстри повинні були застосувати особисті клейма, які вносилися до реєстрів. Поява перших клейм на товарах, як юридичній формі захисту праці відноситься до кінця середніх віків. Склалися нові архітектурні типи, інтенсивно розвивалося містобудування, міські архітектурні ансамблі включали культові і світські будівлі, укріплення, зводи, мости. Міська площа часто забудовувалася спорудами з торгівельними і складськими приміщеннями на нижніх поверхах. Міста оточувалися могутніми стінами з прикрашеними вежами. Замки королів і феодалів поступово перетворювалися в складні комплекси палацових і культових споруд, що потребувало не тільки метрологічних уявлень, а фундаментальних знань. Технічна естетика (майстерність мистецтва) — це наукова дисципліна, що вивчає закономірності формування гармонійного предметного середовища життя та діяльності людини методами і засобами дизайну, тому при огляді матеріалів та їх узагальнення можна стверджувати, що метрологічні уявлення мають вагоме значення в її розвитку.

Література:

1. Ахизер А.И. Развивающаяся физическая картина мира. – Харьков: ННЦХФТИ, 1998. – 338 с.
2. Бабенко И.П. Монеты, меры и веса всех стран и народов. Спб, 1905.
3. Березенко М.П., Головки Д.Б., Савчук Н.Г. Метрология: история і сьогодення. – Київ: нац.ун-т технолог.і диз. – К., 2002. – 174 с.
4. Вамбери А. Путешествие по Средней Азии // Рос.акад. наук Институт востоковедения. – М. 1970. – С.29-36.
5. Урванцев Б. А. Диалектика стандарта. — М.: Издательство стандартов, 1982. – 120 с.
6. Чуистова Л.И. Античные и средневековые весовые системы, имевшие хождение в Северном Причерноморье // Археология и история Боспора, Симферополь, Вып.2. – 1962. – С.44-87.
7. Шостын Н.А. Очерки истории русской метрологии XI – нач. XX вв. – М.: Изд-во стандартов, 1990. – 280 с.
8. Шумегга С.С. Дизайн. История зарождения та розвитку дизайну. – К.: Центр навчальної літератури, 2004. – 300 с.

Чепелик О., кандидат архітектури,
провідний науковий співробітник
лабораторії новітніх технологій

Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ

ОСВІТНІЙ ПРОЦЕС: ОСНОВИ ВЗАЄМОДІЇ АРХІТЕКТУРНИХ ПРОСТОРІВ, СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА ТА НОВІТНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Анотація. Стаття подає аналіз навчальних нововведень та розглядає інноваційні моделі освітніх шкіл, що закладають основи взаємодії архітектурних просторів, сучасного мистецтва та новітніх технологій.

Ключові слова: *Художня освіта, сучасне мистецтво, новітні технології, взаємозв'язки, контекстуальність, концептуальність, дослідження, критичний аналіз і синтез.*

Аннотация. Чепелик О.В. Образовательный процесс: основы взаимодействия архитектурных пространств, современного искусства и новых технологий. Статья подает анализ учебных нововведений и рассматривает инновационные модели образовательных школ, которые закладывают основы взаимодействия архитектурных пространств, современного искусства и новых технологий.

Ключевые слова: *Художественное образование, современное искусство, новейшие технологии, взаимосвязи, контекстуальность, концептуальность, исследование, критический анализ и синтез.*

Annotation. Chepelyk O. Educational process: Base for the Interaction of Architectural Spaces, Contemporary Art and New Technologies. The article gives the analysis of the school innovations and examines the innovative models of educational institutions, which form the base for the interaction of architectural spaces, contemporary art and new technologies.

Keywords: *Artistic education, contemporary art, new technologies, interrelations, context, concept, research, critical analysis and synthesis.*

Постановка проблеми. Освіта належить до однієї з фундаментальних проблем у нашій країні. Не секрет, що останніми десятиріччями система художньої освіти в Україні, попри нагальні проблеми в реформуванні, не зазнала ніяких якісних змін, хіба що додався курс арт-менеджерів. Не відбулася «культурна революція», як у деяких провідних художніх академіях країн колишнього соціалістичного табору. Чи відповідають сьогодні наші неповороткі, бюрократичні, та самодостатні освітні образотворчі інституції викликам часу і чи мають вони волю до оновлення, концептуального та художнього розвитку? Здається, відповідь відома і не викликає сумнівів.

Актуальність дослідження. Суттєвим недоліком нашої нинішньої художньої школи є прірва, що відділяє її від сучасного мистецтва, мистецькі інститути замкнені на собі і, або взагалі не взаємодіють з актуальною практикою, або роблять це вкрай упереджено. В той час, як сучасне мистецтво не існує поза контекстом, взаємодія мистецтва з економікою, політикою, комунікаціями, екологією, виробництвом є визначальною в його розвитку. Сама ж освіта у сфері сучасного мистецтва направлена на освоєння системи причинно-наслідкових схем, що робить можливим вільне сприйняття, продукування думок і дій, вписаних в умови виробництва сучасного мистецтва, та на освоєння механізмів проблематизації всіх системних елементів арт-світу. Хоча проблематизація виявляється, перед усім, через розширення традиційних дисциплінарних меж, через вторгнення в інші сфери гуманітарного знання з теорією новітніх технологій, включно. Підтримка критичної здатності до артикульованих актів вирізнення та точність в роботі з інтелектуальним інструментарієм є завданням художньої освіти.

Зв'язок авторського доробку із важливими науковими та практичними завданнями. 1997 року у США я читала лекції в різних університетах навколо Балтимору (Університет Вашингтонського округу, Мерілендський університет в окрузі Балтимор, Мерілендський арт-коледж в Балтиморі). Як «запрошений художник», була задіяна в практиці семінарів та майстерень (workshops), на яких мені доводилося публічно аналізувати роботи студентів, де основним інструментом сучасної художньої освіти стає критика. Отож, мала можливість порівняти різні системи художньої освіти – американську, європейську та нашу, що практикували в Київському Художньому інституті (зараз – Національна Академія образотворчих мистецтв та архітектури).

Аналізуючи останні дослідження і публікації, слід зазначити, що проблем діяльності вищих закладів освіти в Україні, шляхів удосконалення, раціоналізації управління закладами освіти, адаптації до нових ринкових умов, особливостей надання освітніх послуг та наближення їх до світових стандартів торкаються праці Р.Антонюк, В.Барановського, А.Бичко, Д.Гарасіної, І.Зязюна, В.Зубка, В.Козакова, К.Корсака, О.Кузь, В.Кушніра, В.Подкопаєва, О.Тимошенка, А.Чебикіна, В.Чернеця, В.Шейка, В.Шульгіної.

Надійшла до редакції 5.03.2010

А.Чебикін розглядає культуротворчий аспект художньої освіти в Україні ХХІ століття, М.Яковлев та В.Щербак – витоки та поступ мистецького навчального закладу на сучасному етапі, Р.Шмагало – мистецьку освіту в ідеології державотворення України та європейських країн, а О.Дубовик аналізує культурологічне забезпечення університетської освіти в США. О.Рудницька розглядає спрямованість загальної та мистецької педагогіки на розвиток у людини спеціальних здібностей і смаку, естетичного досвіду і ціннісних орієнтирів [1, 118]. В.Кушнір зазначає, що прагнення до оптимального поєднання диференціації та інтеграції стає характерною рисою сьогодення [2, 36]. Б.Юсов, Г.Шевченко стверджують, що наукова концепція взаємодії та інтеграції мистецтв у навчанні ефективно формує усвідомлення різних функцій мистецтва. Проблем, що розглядає наука синергетика – теорія самоорганізації системи освіти, яка досліджує її механізми, торкалися праці таких науковців, як А.Боблоянц, О.Князева, Г.Ніколіс, І.Пригожин, І.Стенгерс, Г. Хакен. Системно-синергетичний підхід до розуміння педагогічної реальності використовували у своїх дослідженнях В.Крилов, В.Лутай, Л.Новикова, В.Редюхін, В.Розін, С.Шевельова. Пріоритетність культурологічного підходу у навчанні розглядається такими науковцями, як С.Волков, Л.Кондрацька, Н.Миропольська, О.Рудницька, О.Шевнюк, О.Щолокова. Антропологічна концепція культурологічної підготовки торкаються роботи таких дослідників, як Л.Виготський, Б.Мещеряков, І.Зязюн, О.Олексюк, Г.Шпет, Є.Ямбург.

Проблемі інформатизації вищої освіти присвятили свої праці В.Биков, Ю.Долгоруков, К.Зуєв, І.Носова, С.Сисоєва, М.Шкіль. В.Баженов, В.Барбарук, І.Булах, І.Голіцин, В.Гуменюк, І.Жуков, І.Карімов досліджують створення новітніх комп'ютерних технологій навчання у вищій школі, а І.Богданова, Ю.Васьков, М.Жалдак, Л.Панченко, Т.Тихонова, О.Трофімов психолого-педагогічне забезпечення комп'ютерних технологій.

У процесі підготовки фахівців мистецького профілю методично поступово оновлюються новими технологічними рішеннями, про що писали В.Бутенко, О.Кайдановська, С.Мельничук, Н.Миропольської, О.Олексюк, Г.Шевченко. Формування інформаційної культури студентів у галузі мистецької педагогіки було досліджено М.Близнюк, нові інформаційні технології графічної підготовки студентів розглядала М.Юсупова, а комп'ютерні технології як засіб творчої навчальної діяльності – Т.Трубчанінова.

Системні дослідження в педагогіці вищої школи ґрунтуються на різних аспектах теорії систем та її застосуванні, які розглядали В.А.фанасєв, Л.Берталанфі, І.Блауберг, Д.Гвішіані, Дж. Клір, М.Месарович, В.Садовський, Б.Юдін, Ю.Бабанський, В.Безпалько, Б.Гершунський, М.Голубів, С.Гончаренко, В.Кан-Калик, Н.Кузьміна, В.Лутай, В.Семиченко, В.Симонов, М.Станкин, І.Підласий розробляли і впроваджували системні методи навчання.

Можна поставити під сумнів тезу, що сьогодні вища школа України характеризується підвищеною

інтенсивністю інноваційних процесів, яку висунули А.Єрмоленко, С.Клепко, М.Култаєва. І.Богданова визначає принцип інноваційності в освіті як впровадження нових технологій навчання, які зможуть забезпечити зміну стереотипів мислення, підходів до навчання. Соціологічні дослідження О.Навроцького доводять необхідність проведення організаційно-управлінських інновацій. На думку В.Орлова, активне формування інноваційних процесів у мистецькій освіті включає цілеспрямоване практичне моделювання діючих освітніх проектів [4, 37].

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. У постіндустріальному світі радикальних процесів міграції населення, ідентичностей та культур, масивної кількості змін, гіперлінкової інформації, і широко розповсюджених масмедіа, нашим учбовим системам потрібно вчити студентів стати глобальними мислителями, що «вільно мандрують різноманітними культурами, досліджуючи їх спільні та відмінні риси» [1, 86] та розвивають широкий діапазон можливостей, що наші нинішні підходи до навчання просто не підтримують. У сьогоднішньому світі виклики життя вимагають від викладача концептуального учбового плану, а від студента синтезованої цілісної ідеї в навчанні і дослідженні (концепції, що проблематизує) і розуміння когнітивної естетики (краси критичного погляду). Аби і наші викладачі мистецької освіти реалізували це, залишається один шлях – визнати, що в мистецтві йдеться не лише про віртуозність виконання і придбання навичок, але також про спосіб мислення. Мистецтво виробляє емоційні відповіді, але мистецтво діє також як пізнавальні практики. Потрібно вчити студентів: 1) мати справу з великою кількістю інформації; 2) навичкам глобальної комунікації; 3) бути самокерованими і розуміти як організувати своє подальше безупинне навчання.

Окрім знання професії, технічних прийомів, відчуття матеріалу, на заході заохочується не тільки новаторський пошук, притаманний модернізму, але найбільше – адекватність сучасному дискурсу, на щастя, останній не був неприступною територією. У США у програмі поруч з майстер-класами визнаних митців, архітекторів, критиків та теоретиків сучасного мистецтва (М.Рослер, Р.Краус, Л.Манович, Е.Хухтамо, М.Ботта, Ф.Гері, З.Хадід, лекції яких я відвідала) практикуються лекції провідних філософів, які читаються без огляду на рівень підготовки студентів. Сьогодні фрагментація, нарочита розірваність інформації, має неабияку перспективу, і в цій моделі, чим більш фрагментована освіта, тим більш цінними виявляються фундаментальні знання. В нинішній ситуації метод фрагментації, завищення інтелектуальної планки діє як ефективний прийом задля досягнення цілого.

Новизна. Концепція – генеральна ідея, яка об'єднує, надихає і резонує з устремліннями учнів, багата можливостями, що дозволяє викладачам і студентам працювати разом у різних напрямках, є рефлексією на суспільні процеси і, зазвичай, має

як метафоричний, так і конкретні елементи. Коли учбовий план організовано навколо концепцій, є простір для постановки багатьох питань, для багатьох підходів до навчання і для багатьох результатів в межах студентської роботи в різних дисциплінах і матеріалах. Концепція – це позачасова, універсальна, і абстрактна ментальна конструкція, що знаходиться на вищому рівні абстракції, ніж теми або факти.

Нашим викладачам не потрібно думати концептуально, коли вони створюють учбовий план. Вони, зазвичай, планують теми, матеріали, техніки, або заходи замість концепцій, які потрібно донести. Стандарти, на які орієнтуються викладачі у своїх учбових планах часто завузькі. Постановка ж проблеми дозволяє викладачам згуртуватися навколо таких стандартів і значень, щоб інтегрувати зміст і розбудувати роботу один одного, базуючись на взаємозв'язках та взаємодії.

Мета статті – дослідити освітній процес, що закладає основи взаємодії архітектурних просторів, сучасного мистецтва та новітніх технологій.

Постановка завдання:

- 1) Проаналізувати парадигматичні суспільні та культурні зміни, що призвели до фундаментального переосмислення, визначення та організації освітнього процесу.
- 2) Визначити нові принципи освітнього процесу.
- 3) Розглянути інноваційні моделі освітніх художніх шкіл.

Методологічне або загальнонаукове значення. Концептуальний підхід дозволяє викладачам поєднувати навчання через учбовий план (міждисциплінарний погляд) і через бали (“спіральний учбовий план”, в якому задіяна проблематика, що переглядається з більшою глибиною на протязі усієї шкільної кар’єри студента). Можна запропонувати *нові основи*, аби допомогти студентам відповісти на критичні питання: 1) *вибір життєвого шляху*: Хто я і куди я йду? Питання ідентичності і мети; 2) *багатожанровість і комунікативні засоби*: Що є для мене головним і як я спілкуюся зі світом? 3) *Активне громадянство*: Які у мене права і обов’язки в суспільстві, культурі й економіці? 4) *Середовище і технології*: Як я описую, аналізую і формую світ навколо себе? Здається, це є найперспективнішим шляхом, і викладачі-художники відіграють важливу роль, в забезпеченні досягнень в учбовому плані, аби експерименти на *нових основах* мали конкретні, інноваційні та виразні результати.

Студентам з перших днів, крок за кроком, допомагають віднайти власну нішу в сучасному світі. Звичайно, вражало знання новітніх технологій, технічна оснащеність, доступність комп’ютерів, монтажного обладнання, цифрових відеокамер і таке інше. Про те, щоб відкрити у нас курс художників інсталяції, перформенсу, медіа-арту, public art, мистецтва взаємодії доводиться лише мріяти, та й то лише в альтернативних візуальних студіях.

Освітні заклади у Великобританії провели опитування серед студентів, аби визначити критерії для

оцінки студентських вмінь: 1) визначати проблематику і вимоги; 2) встановлювати зв’язки і бачити взаємодії; 3) передбачати наслідки; 3) досліджувати ідеї, дотримуючись вільного вибору; 4) критично оцінювати ідеї, дії та результати. Ці критерії, запропоновані самими студентами, не лише оцінюють їх творчий потенціал, але й змінюють погляд на учбовий процес як на організацію мистецької взаємодії. А також їх використання допомогло б і нашим викладачам та художникам рухатися в напрямку до більш сучасних підходів як в мистецтві, так і в освіті.

Викладення основного матеріалу. Тричі в ХХ сторіччі новаторські художні концепції виникали в рамках освітніх закладів: у 20-і роки модернізм пов’язується з Баухаузом, у 60-і – поняття гуманізм, соціальна філософія і антропософія та ідеї соціальної скульптури з викладацькою діяльністю Джозефа Бойса в Дюсельдорфській Академії образотворчих мистецтв в Європі, послуги Інтернету (чи Уїтні ISP) з програмою Уїтні музею в Нью-Йорку, що допомогла розпочати мистецьку кар’єру багатьом художникам, включаючи Джуліана Шнабеля та Ріркріта Тіраванію. Діагностично точне попадання митця в хворобливі «розломи» сучасності, де за висловом Вальтера Беньяміна поєднані найважливіші моменти історії, є основною мотивацією для його устремління до діяльної співучасті та залучення до проблемних та замовчуваних соціальних зон [6, 111]. Наші ж художні школи все ще дуже схожі на описані Мішелем Фуко інституції ХІХ сторіччя і, якщо вони не відкриють двері змінам, то залишаться безнадійно застарілими як «Академія ХІХ сторіччя з появою постімпресіонізму» [7, 83], адже з експериментами незалежних мистецьких шкіл нового типу навчальний ландшафт уже дуже змінився. Справжніми центрами анти-академічного мислення в освітніх експериментах стали віденський Арт-Клуб, створений Аріаною Мюллер та Ліндою Білда та група UR, створена Фабрісом Юбером у Франції 1994 року. Аналогічні процеси відбувалися у Великобританії, Італії та скандинавських країнах. Наприклад, Школа Мікеланджело Пістолетто в Біелла, що виникла як реакція на новий стан сучасного світу після падіння Берлінської стіни, реалізує мультидисциплінарний проект «Cittadellarte» / «Мистецька твердиня» з програмою альтернативної художньої освіти «Університет Ідей» (UNIDEE), орієнтованою на дослідницькі практики, що сприятимуть відповідальним суспільним трансформаціям. Мікеланджело Пістолетто декларував: “Мистецтво – найчутливіше і всестороннє втілення думки, і для митця прийшов час перейняти на себе відповідальність за встановлення комунікації між будь-якою людською діяльністю, від економіки до політики, від науки до релігії, від освіти до етики, а точніше, у всіх сферах соціальної тканини” [8]. У Східній Європі теж проявилось палке бажання змін, достатньо потрапити до Нової академії в Вільнюсі, чи в Клюй в Румунії, щоб в цьому пересвідчитися особисто; авторитарні практики старої професури вже не придатні для покоління, сформованого в посткомуністичному суспільстві.

Усе вищезазначене дає змогу зробити **наступні**

висновки:

- 1.Парадигматичні суспільні та культурні зміни призвели до фундаментального переосмислення, визначення та організації освітнього процесу.
- 2.Розроблені нові принципи освітнього процесу: контекстуальність, концептуальність, дослідницький підхід, критичний аналіз і синтез, громадянська позиція, міждисциплінарна креативність, комунікативність, інновація з використанням новітніх технологій, гнучкість, здатність до роботи в команді.
- 3.Виникли інноваційні моделі освітніх шкіл з рядом нововведень як в навчальному процесі так і в художніх практиках, що виступають каталізатором соціальних і культурних трансформацій.

Перспективи використання результатів

дослідження полягають в узагальненні міжнародного досвіду, проблем і перспектив освітнього процесу як художнього опору процесу переприсвоєння світу всередині глобальної соціальної сфери. Теоретичне висвітлення невідкладних проблем, гостро актуальних для мистецького освітнього процесу ХХІ століття, сприятиме використанню базових положень та результатів дослідження у навчальних програмах, підготовці науково-методичних розробок, формуванні лекційних курсів. Окрім педагогічного та соціологічного аспектів, подальші розвідки у даному напрямку впливатимуть також на стратегії розвитку поточного мистецького процесу. Аналіз формування та розвитку теоретичної думки та практики показав, що проблема створення сучасного продукту взаємодії архітектурних просторів, сучасного мистецтва та новітніх технологій, поза відсутністю розробленої державної культурної політики, є також проблемою перебудови професійної свідомості, естетичних та філософських поглядів митців, від творчої спрямованості яких залежить формування відкритого громадянського суспільства.

Бібліографія:

1. *Кушнір В.А.* Теоретико-методологічні основи системного аналізу педагогічного процесу вищої школи: Автореф. дис. д-ра пед. наук: 13.00.04 / Ін-т педагогіки і психології проф. освіти АПН України. – К., 2003. – 39 с.
2. *Орлов В.Ф.* Педагогічні інновації в галузі мистецької освіти // Мистецька освіта: зміст, технології, менеджмент: Збірник наукових праць / В.М. Мадзігон (гол.ред.). – К.: ТОВ «ТОНАР», 2007. – С. 33 – 38.
3. *Рудницька О.П.* Педагогіка: загальна та мистецька: Навч. посібник. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. – 360 с.
4. *Руперт Джон* Сучасне мистецтво України періоду Незалежності: 100 імен. – К.: Видавництво «Мысль», 2008. – 640 с.
5. *Беньямін В.* Вибране. / Пер. з нім. Ю. Рибачук, Н. Лозинська. – Львів: Літопис, 2002. – 214 с.
6. *Robert Fleck* New forms of arts schools. – Criticism, legitimacy and transgression. European Journal of Arts Education. Vol. III, issue 2-3, 2001. – P. 83.
7. *Michelangelo Pistoletto* "Progetto Arte manifesto, 1994" [WWW документ]. – Доступний з: <http://unidee.cittadellarte.it/index.php>.

Чжан Биюнь, аспирантка
кафедры истории и теории искусств

Львовская национальная академия искусств

ХЕ ШУЙ ФА: ЖИВОПИСЬ КАК ПУТЬ К ПОЗНАНИЮ ГАРМОНИИ

Аннотация. *Хе Шуй Фа – современный китайский художник. Достиг широкой известности и успеха не только благодаря таланту и трудолюбию, но и глубокому изучению искусства мастеров классических китайских школ живописи в жанре хуа-няо. В своих произведениях воспеваает неповторимость и бесконечную гармонию природы.*

Ключевые слова: жанр хуа-няо, «гунби», «сеи», мастер композиции.

Анотація. *Чжан Биюнь. Хе Шуй Фа – сучасний китайський художник. Досягнув популярності й успіху не лише завдяки таланту й працелюбності, а й глибокому вивченню мистецтва класичних китайських шкіл живопису жанру хуа-няо. У своїх творах оспіває неповторність і безконечну гармонію природи.*

Ключові слова: жанр хуа-няо, «гунбі», «сеї», майстер композиції.

Annotation. *Zhan Biyin. He Shui Fa: painting as way to cognition of harmony. He Shui Fa – modern Chinese artist. Attained a wide fame and success not only due to talent and industriousness but also to the deep study of art of masters of classic Chinese schools of painting in the genre of hua-niao. He glorifies a uniqueness and endless harmony of nature in the works.*

Key words: genre of hua-niao, «gunbi», «sei», «master of composition».

Актуальность проблемы: Анализируя творческие поиски современных китайских живописцев, работающих в жанре хуа-няо, необходимо подчеркнуть, что создавая свои произведения в различных стилистических направлениях, они постоянно обогащают их элементами экспериментальных практик, связанных с расширением диапазона изобразительных средств. Собственно, уже с начала XX века в китайской живописи сложилась ситуация, получившая название «ста школ», что свидетельствует существования разных стилей и направлений. Так, одни художники продолжали творить в согласии с традициями прошлого, другие же все больше поддавались новому, в том числе и западным веяниям. Этот процесс достиг своего апогея во второй половине XX – начале XXI века, частично в связи с глобализационными процессами, и на их фоне с попытками сохранения традиционной эстетической концепции мировосприятия. (Фу Баоши. «Девушка с лютней». 1970-е годы. Свиток, бумага). Отметим, что к представителям «первой волны экспериментаторов» по праву принадлежит художник Хе Шуй Фа. Исследование процессов, которыми отмечено развитие современной живописи хуа-няо (цветы-птицы), анализ творчества ведущих мастеров, работающих в этом жанре, является одной из актуальных проблем современного китайского искусствознания.

Цель исследования: Целью нашего исследования является анализ творчества Хе Шуй Фа, в произведениях которого ярко отразились особенности процессов, которыми отмечено развитие жанра хуа-няо в современном китайском искусстве.

Результаты работы: Хе Шуй Фа родился в городе Хан Джоу. «Я учился в обычной провинциальной школе. Увлёкся рисованием с раннего детства. Прочитал много книг об искусстве и много рисовал».[1] Пятнадцатилетним подростком Хе Шуй Фа поступил в художественную школу на факультет графики и дизайна, а по окончании учебы работал дизайнером в текстильной промышленности. Параллельно с основной работой много трудился творчески, пробуя себя в разных жанрах и техниках живописи. Излюбленной темой были изображения сельских пейзажей, выполненных в традиционной для китайской живописи «гунби».

В жизни художника 1971 год был ознаменован важным событием: он познакомился с Лу И Фэем – выдающимся живописцем и педагогом, в дальнейшем наставником и другом Хе Шуй Фа. Именно он посоветовал молодому, упорно ищущему свой путь в искусстве художнику изменить стиль живописи с «гунби» на «сеи».

В 1978 году он поступил в Академию искусств по класу Лу И Фэя и успешно работал в хуа-няо. Во время учебы в магистратуре по специальности «хуа-няо» Хе Шуй Фа был признан одним из четырех самых лучших художников этого жанра в Китае.

В начале 1970-х годов все произведения художника выполняются в технике «гунби». Стремясь глубже вникнуть в особенности «гунби», где главная роль отводилась цветовому пятну, он усердно

Надійшла до редакції 8.01.2010

копирует произведения художников периода Сун. [1] Цветы, особенно любимые пионы, отличались яркой цветовой гаммой. В этих картинах сочетание красного и желтого тонов дает пурпурный оттенок, наделяя цветок утонченной грацией, достоинством. Работы выполнены преимущественно в технике «гунби», которая превалировала в его живописи до 1990 года, но часто для достижения особенной выразительности он сочетает обе техники – «гунби» и «сеи», для которой характерна тщательная манера исполнения, четкий каллиграфический рисунок.

1973 – 1983 годы можно отметить как ранний период творчества художника, становления его оригинальной живописной манеры, сочетающей техники «гунби» и «сеи»: художник считал, что этот прием позволяет наилучшим образом передать гармонию и поэзию, царящие в природе. Закончив обучение в Академии, он продолжает прислушиваться к советам своего учителя и перенимает все лучшее у своего наставника Лу И Фэя: особенности построения композиции, специфику различных техник исполнения. Это было время стремительного профессионального роста, утверждения индивидуальной живописной манеры, объединяющей обе традиционные техники для достижения образной выразительности произведения. Важным элементом своего произведения художник считал включение в структуру картины иероглифического стихотворного отрывка. Этот прием завершает композицию, придавая изображенному мотиву гармоническое равновесие.

Все свои работы художник исполняет по памяти, перенося в картину все самые яркие и впечатляющие моменты своих наблюдений аккуратно без излишних деталей, с максимально доступной точностью подбирая тона и полутона. Для того чтобы приблизить тон как можно ближе к естественному, художник тщательно подбирает соотношение воды и красок.

Прежде чем перейти непосредственно к изображению цветов он изучает биологические циклы цветка: периоды цветения и увядания.

В конце 1970-х годов Хе Шуй Фа выполнил ряд произведений с преобладанием техники «сеи». Картина «Лотос» (1979 г.) выполнена в традиционном стиле, но уже можно проследить, как художник экспериментирует, внося изменения в живописную технику. Здесь тушь впервые комбинируется с красками, что при заливке контуров цветка придает изображению эффект глянца. Взаимодействие особой структуры бумаги и специально приготовленной высококачественной туши создает своего рода реакцию, придавая цвету специфические оттенки («Пион», 1980).

Работая в классической технике «сеи», художник избегает детализированного копирования природы, а стремится выразить собственную концепцию, придав ей идеальную форму. Он старается передать не столько внешнее сходство, сколько вложить в произведение собственную душу.

«Орхидея» 1981 г. – это своеобразная передача радости и торжества, красоты и гармонии путем

использования скупой палитры и задействования всего лишь ограниченного количества линий и мазков.

Следующий период творчества Хе Шуй Фа приходится на 1980-е годы. Художник изучает и перенимает творческий опыт ведущих мастеров стиля хуа-няо. Он исследует различные методы смешивания туши с краской, много экспериментирует, добываясь тончайших нюансов тона, совершенствует технику наложения штрихов и линий. Также повышает уровень каллиграфического мастерства выполнения текстов и многое другое, что послужило фундаментом для самого продуктивного периода работы в технике «сеи».

С начала 1990-х годов настает новый, третий, период в творчестве Хе Шуй Фа. Нововведением и личным достижением художника является его новый подход к составлению композиций. Он смело исключил из композиционных постановок камни и другие какие либо изображения почвы или фундамента, создав, таким образом, более широкую панораму созерцания природного мотива.

Хэ Шуй Фа в своих произведениях словно наставляет зрителя, призывая углубиться в созерцание красоты и гармонии, воспитывая его в духе современности, при этом отдавая дань Древней Восточной мудрости и почитая традиции.

Для восприятия его картин необходимо обладать чуткостью и проницательностью. Лишь только таким образом можно обнаружить и вложенные в творение истоки традиций, и новые мысли и идеи, которые творец хочет донести до зрителя, чтобы пробудить в душе чувства прекрасного, доброго и светлого.

В новых творениях Хэ Шуй Фа в жанре хуа-няо формы и объемы передаются несколько размыто. Формальное сходство с натурой рождается скорее ассоциативно: мастерство художника заключается в совершенной передаче духа, внутренней сути вещей. Каждому штриху передается прямое и переносное значение, каждая, нанесенная на полотно капля краски и каждый мазок несет в себе лаконичную, но глубокую мысль. Техника частого нанесения точек и мелких мазков создает впечатление света, играющего на больших плоскостях. Все это в сочетании придает изображению легкость и непринужденность, свободу и непредсказуемость.

В минуты зарождения очередного шедевра в унисон начинают работать возбужденный мозг и взволнованное сердце. Хэ Шуй Фа принадлежит к тому типу художников, которые вдохновляются от малейшего внешнего воздействия, которое может послужить импульсом для восприимчивой натуры художника. Каждый сюжет – это интерпретация воспринятого и творчески осмысленного образа природы, являющегося толчком для дальнейшего обдумывания и лишь после этого длительного процесса претворенный в жизнь и переданный нам для вдумчивого созерцания.

Художник опирается на имманентный душевный порыв, который находит свое отображение при каждом прикосновении кисти к полотну. В это время

каждая капля, каждая линия и каждый листок имеют свою совершенную логику подобно природе, у которой каждый элемент предусмотрен и совершенен. Художник лишь передает ее нам по своему усмотрению, опираясь на свой опыт и эстетический вкус.

Традиционная методика работы в жанре «хуа-няо» акцентирует каждый компонент изображаемого предмета, наделяя его особым значением. Современные мастера жанра в своих произведениях придирчиво относятся к одушевлению природы, вселяя ритм и жизненную энергию в каждый поворот и каждый нажим кисти. И чем богаче духовный мир живописца, тем эмоциональней и содержательней художественный образ, рождаемый мастером на полотне. Хэ Шуй Фа считает художника своего рода посредником между миром людей и миром цветов. Художник, словно пчела, среди обыденности и невзрачности выбирающая самые прекрасные цветы для романтического танца на своем холсте, воспроизводит самые пленительные сюжеты красочного мира природы.[1]

В отличие от стиля ранних произведений, когда краски наносились на полотно насыщенно, что было тяжело для восприятия, сегодня Хэ Шуй Фа отдает предпочтение «легкой» технике экономии краски. Частые мелкие мазки, нанесение сухого контура или применение влажной кисти – все приемы направлены на придание пейзажам элегантности и природной непосредственности. Каждый контур, каждая капля, каждый брызг кисти наложены столь искусно, что кажется, будто зритель замечает малейшую дрожь цветка и колыхание стебля от дуновения ветра.

Изображения, созданные таким путем, легки для восприятия, искренни и поэтичны. Художник, словно музыкант в состоянии творческого вдохновения, водит по холсту кистью, пренебрегая условностями при размещении предметов, воспевая сезонный лейтмотив природы. Так рождаются картины, наполненные светом и запахом, волнующие и возбуждающие, возносящие к небесам и заставляющие парить в потоке фантазии. Картины «человека пиона» отличаются от картин древних мастеров, которым характерны гордая скорбь и удручающая тоска.

Работам Хе Шуй Фа присуща глубокая перспектива. Он постоянно осваивает новые сюжеты, новую цветовую гамму, изобретает новые техники изображения. Выбирая большие форматы для своих работ, художник пытается воссоздать полную панораму своего сюжета, чтобы перенести зрителя в изображаемое место, вселить в него дух атмосферы, которая царит в картине. Для большинства художников, работающих в жанре хуа-няо, выбор сюжета диктует традиционная тематика – слива, орхидея, бамбук и хризантема. Хе Шуй Фа намеренно сторонится данной тематики, отдавая предпочтение горным цветам, показывая красоту дикой природы, неизвестные, незнакомые непривычные глазу виды растений и ягод.

Особенностью манеры исполнения Хэ Шуй Фа является вымоченная до основания бумага, на которую наносится разведенная жидкая или густая тушь. В

отличии от художников, которые придерживаются консервативных взглядов, перерисовывая сотнями тысячами жерисованные сюжеты, художник совершает прорыв в тематике жанра, открывая новые горизонты для соотечественников. Творения художника свободны от педантизма, сюжеты шагают в ногу со временем, адаптируясь к психологии современного общества. Он приспосабливает настрой своих картин к современной ментальности, современному способу мышления, прослеживает логику восприятия молодого поколения, которое отличается свободой и раскрепощенностью.

Композиционной методикой Хэ Шуй Фа так же отличается от своих предшественников и коллег. В его картинах растения имеют четкое начало и завершение. В изображении четко прослеживается логичное развитие каждого цветка из бутона, каждой ветви из почки, каждого лепестка из завязи.

Другой особенностью построения композиций является довершенная целостная передача объекта и предмета. В отличие от своих предшественников, он не преломляет ветвь или цветок, взяв за правило изображать предмет целостно. Такой способ изображения сохраняет живость цветов.

Таким образом, можем констатировать, что творческие поиски в жанре «хуа-няо» сохраняли некоторую неоднородность, как в стилистике, так и в формообразовании. Так, китайские традиции эстетики и каллиграфии входили в симбиоз с манерой, характерной для европейского наследия, но при этом не теряли своей самобытности. Современные особенности развития жанра хуа-няо, рассмотренные на примерах классика современной китайской живописи Хе Шуй Фа, свидетельствуют о постоянных творческих поисках, где эксперимент сочетается с пристальным изучением классического наследия, и вместе с тем предполагает расширение диапазона выразительности через взаимопроникновение разных, и порой, на первый взгляд, взаимоисключающих техник.

Примечания:

1. Из беседы автора статьи с художником.
2. 何水法《中国画技法》杭州 1999年 Хе Шуй Фа Китайская техника : пионы в стиле гун-би. – Хан Чжоу 1999.
3. 何水法《工笔花鸟画技法》杭州2005年 Хе Шуй Фа. Гун-би: цветы и птицы. – Хан Чжоу. 2005.
4. 何水法《中国花鸟画技法—工笔花鸟画》. Хе Шуй Фа Цветы и птицы в стиле гун-би – техника китайской живописи. – Хан Чжоу. 2007.
5. 汤姚基《中国画牡丹—从自然到创作》上海2001年. Тан Яо Ти. Путь от этюдов до творчества – техника китайской живописи. – Шанхай, 2001.

Чирва А.Ю.

Мала академія наук України

УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРД В УМОВАХ ЛІБЕРАЛІЗАЦІЇ СУСПІЛЬНОПОЛІТИЧНОГО ЖИТТЯ РЕСПУБЛІКИ 1920 РОКІВ

Анотація. В статті робиться спроба розглянути розвиток авангарду в контексті суспільно-політичного життя УРСР. Наголошується, що проголошена більшовицьким керівництвом політика коренізації стала позитивним фактором у становленні українського авангардного мистецтва.

Ключові слова: авангардизм, коренізація, тоталітаризм.

Анотация. Чирва А. Украинский авангард в условиях либерализации общественнополитической жизни республики 1920 годов. В статье делается попытка рассмотреть развитие авангарда в контексте общественно-политической жизни УРСР. Отмечается, что провозглашенная большевистским руководством политика коренизации стала позитивным фактором в становлении украинского авангардного искусства.

Ключевые слова: авангардизм, коренизация, тоталитаризм.

Annotation. Chirva A. Ukrainian avant-garde in the context of liberalization obschestvenopoliticheskoy life of the republic 1920. The article attempts to examine the development of avant-garde in the context of socio-political life URSR. It is noted that the declared policy of rooting Bolshevik leadership was a positive factor in the formation of Ukrainian avant-garde art.

Keywords: avant-garde, korenization, totalitarianism.

Постановка проблеми. Спрямованість суспільства на вирішення проблем національного відродження зумовлює інтерес до розгляду умов соціальнополітичного життя, за яких авангардизм в Україні відчув неймовірний зліт.

Мета роботи. Розглянути розвиток українського авангарду в контексті лібералізації суспільнополітичного життя 1920 роках.

Результати досліджень. 20-ті роки ХХ століття стали часом розквіту авангардизму в Україні. Якщо до цього українське авангардистське мистецтво лише розвивалось у контексті загального художнього процесу, намагалося ствердити свої позиції в мистецькому житті України та заклиало до розуміння ідей вільного революційного мистецтва сучасності, то в двадцятих роках авангардизму судилося стати провідною течією в українському мистецтві. Художники увібрали в себе шалений, революційний темперамент своєї епохи. З'явилося багато нових центрів авангардного мистецтва, як, наприклад, села Вербівка (Київщина) та Скопці (Полтавщина), де авангардизм змінив виразні засоби декоративно-прикладного мистецтва. За ескізами супрематистів сільські майстри виготовляли килими. Ідеї конструктивізму у 1920-х рр. вплинули на архітектуру (Харківський Держпром, гребля Дніпрогесу), плакат, об'ємну рекламу, книжкову графіку, дизайн. Взаємозбагачення мистецької практики привело до появи нових форм і концепцій, а також збільшило популярність авангардизму на території України. Відчутним виявився вплив конструктивізму, на сценографію. Новий напрям сценографії був пов'язаний з творчими здобутками О.Екстер, Меллер, Петрицький, Хвостов запровадили новаторське оформлення сцени у драмтеатрі М.Фореггера у Харківській опері.

У 1920-ті рр. починають свою творчу діяльність багато молодих талановитих художників авангардистів. Серед них виділяються випускники майстерні М.Бойчука, які займалися як творчою, так і педагогічною діяльністю в Києві, Харкові, Одесі, Межигір'ї та ін. Станкові картини – «Розстріл у Межигір'ї» Седляра, «Погроми» Шехтмана, селянська серія Павленка – не пориваючи з іконною замкненістю простору, досягають драматичного ефекту динамічним ритмом ліній і форм, контрастними колірними співвідношеннями. Експресивності набувають образи у фресках селянського санаторію поблизу Одеси, які розписали М.Бойчук, Н.Рокицький, М.Шехтман й О.Іванова. Одним з провідних напрямків українського авангардизму став Богомазівський кубофутуризм, якому були притаманні вишукана заокругленість ліній, свобода побудови площинної поверхні картини, схематичне зображення предметів, динамічна напруженість фігуративних елементів. У другій половині 1920-х років він працював над проблемами колориту, шукаючи закономірності співвідношення локально забарвлених кольорових плям на площині. Яскравим прикладом творчих розробок О.Богомазова є картини «Правка пилот» (1927 р.), «Праця пилярів» (1929 р.).

Центром українського авангардизму були Вільні державні майстерні у Харкові, на базі яких у 1921р. був створений технікум. На роботу харківського закладу активно вплинула політика українізації. Як наслідок, у 1924 р. на викладацьку роботу запросили історика мистецтва та архітектури С.Таранушенка і автора численних проектів будівель в українському стилі К.Жукова. На посаду ректора технікуму був призначений відомий український художник М.Бурчак,

Надійшла до редакції 9.04.2010

який приїхав до Харкова разом із своїми однодумцями та прихильниками бойчукізму – викладачами І.Северином та І.Падалкою. Поряд із І.Падалкою значний внесок у ділянці формальних і естетичних пошуків здійснив завідувач графічної майстерні технікуму В.Єрмилов. Митець особливо плідно працював у напрямку синтезу мистецтв. Навчальний процес під його керівництвом містив, головним чином, дизайнерські завдання роботи з матеріалами на ритміку, контраст, вивчення фактури, композиційні інтерпретації національних мотивів шляхом дизайну.

Період розквіту керамічної творчої школи-майстерні у Межигір'ї, пов'язаний з прибуттям у 1921 р. групи викладачів-художників з Київської академії мистецтв: В.Седляра, Є.Сагайдачного, П.Іванченко, О.Павленко, К.Бородіна, а згодом І.Падалки, М.Косихіна, О.Мизіна. Вона набула освітній статус технікуму з п'ятирічним терміном навчання та упродовж 1922-1923 рр. демонструвала високі досягнення у низці закордонних виставок (Прага, Венеція, Париж) [4, с.154].

З'являється багато теоретичних праць з авангардизму. Вже в 1920 р. побачила світ книга К.Малеви «Від Сезана до супрематизма», а в 1926 р. вийшла праця В.Кандинського «Крапка й лінія на площині» [2, с.14]. Чисельні статті («Не мистецтво, а життя», «Новий шлях картини» видані у 1923 р.) та маніфести підіймають питання: «Що таке творчість? С чого вона складається та в чому її значення?» [2, с.176]. Теоретичний підхід до усвідомлення авангардистських творчих практик підтримується вищими закладами мистецької освіти. В майстернях УАМ, Межигірської школи, Харківського інституту працюють провідні авангардисти, які удосконалювали свій стиль, шукали нові концепції та способи вираження своїх ідей та передавали свої знання молодим художникам.

Радянська влада поступово підсилювала контроль закладів мистецької освіти. Так у 1922 р. Українська державна академія мистецтв відповідно до розпорядження губернського відділу професійної освіти при НКО УСРР була перейменована на Київський інститут пластичних мистецтв (КІПМ), а у 1924 р. після об'єднання з Київським архітектурним інститутом навчальний заклад отримав назву – Київський художній інститут (КХІ). Незважаючи на адміністративні зміни у професорсько-викладацькому складі та зростаючу «революційну» заангажованість керівництва, інститут зберігав закладену його засновниками орієнтацію на розвиток національного сучасного мистецтва. І.Врона, призначений ректором КХІ, сприяв активним творчо-педагогічним пошукам, посиленню міжнародних контактів, закордонних зв'язків, що зумовило піднесення навчального закладу. Педагогічна діяльність фундатора національного кубофутуризму О.Богомазова, який був призначений керівником майстерні станкового малярства КХІ, забезпечувала академічні успіхи. Студенти малювали натуру у широкому спектрі «змів» — від натуралізму та імпресіонізму до кубізму, футуризму, супрематизму, примітивізму, експресіонізму [1, с.23]. З приходом В.Татліна, В.Пальмова, К.Малеви, О.Усачова КХІ став українським «Баухаузом». Здобуті досягнення інституту дали підставу ставити питання перед НКО УСРР про перетворення навчального закладу у Всеукраїнську академію мистецтв. Однак існуючий в СРСР політичний режим, який на рубежі 20-30-х рр. все більше виявляв свою тоталітарну сутність, відкинув ідею надання мистецькій школі Києва академічного статусу.

Грунтовну спробу проаналізувати пройдений етап у творенні нового мистецтва в суспільстві, де формою державної влади стала диктатура пролетаріату, на терені України здійснила створена у 1925 р. Асоціація революційних митців України (АРМУ), ядром якої стали бойчукісти. АРМУ була заснована в Києві і мала філії у Харкові, Одесі, Катеринославі, деяких містах Донбасу. Вона об'єднувала митців різних творчих течій і груп. Серед членів АРМУ були: С.Налепинська, К.Гвоздик, В.Седляр, І.Падалка, О.Павленко, М.Рокицький, О.Мизін, В.Пальмов. Певний час до асоціації входили: М.Бурачек, В.Меллер, Б.Кратко, Ж.Діндо, В.Касян, М.Глушенко.

У лютому-березні 1926 р. теоретик АРМУ В.Седляр виступив з критикою АХРР, виходячи з проблеми глядача, якому адресується мистецтво: на колектив, на масу розраховані не станкові форми, а монументальні та «виробничі», на розвиток яких і була спрямована, головним чином, школа М.Бойчука в Україні та діяльність АРМУ. «Ахрривці» ж, орієнтуючись на передвижників, прикриваючись революційною фразою (героїчний реалізм)- наголошував В.Седляр, – намагаються повернути мистецтво до ужо пройденого шляху» [4, с.507]. В.Седляр звертав увагу, що без формальних шукань, котрі заперечувались «ахрривцями», не можна витворити стиль епохи, як на це вони претендують. Зрозуміло, що така позиція АРМУ в подальшому, коли міжпартійна боротьба в СРСР у 1930-х рр. завершилася утвердженням сталінського режиму, політикою фізичного винищення усіх сталінських опонентів, відіграла свою роль. Лист Сталіна «Тов. Кагановичу та іншим членам ПБ ЦК КП(б)У» того ж 1926 р., в якому висловлювалась схвильованість європейською орієнтацією українського письменника М.Хвильового, вже був початком більшовицького походу проти культури українського національного відродження [3, с.18].

Висновки. Певна лібералізація суспільно-політичного життя в СРСР, яка була викликана вступом країни в період непу, та проголошена партійним керівництвом політика коренізації об'єктивно сприяли розвитку української культури. Протягом 1920-х рр. найбільших успіхів світового визнання образотворчому мистецтві набули митці вітчизняного авангарду. Твори М.Бойчука, І.Врони, В.Седляра, І.Падалки були відомі далеко за межами Радянського Союзу. Однак вже у другій половині зазначеного десятиріччя в суспільно-політичному житті СРСР стали відчуватися перші прояви тоталітарного політичного режиму, які респі-решт стануть домінуючими і унеможливлять природний розвиток української культури.

Література:

1. Ковальчук О. Іван Врона як реформатор української мистецької освіти ХХ століття / О.Ковальчук // Образотворче мистецтво. – 2003. – №4. – С.23
2. Неизвестный русский авангард в музеях и частных коллекциях [Альбом] / авт.-сост. А.Д.Сарабьянов. – М.: Сов. художник, 1992. – 350 с.
3. Соколюк Л.Д. Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. мистецтвознавства: спец. 17.00.05 «Мистецтвознавство». – К., 2004. – 35 с.
4. Шмагало Р.Т. Мистецька освіта в Україні середин XIX – середини ХХ ст.: структурування, методологія, позиції / Ростислав Тарасович Шмагало. – Львів: Українські технології, 2005. – 528 с.

Штець В.О., старший викладач кафедри
«Дизайн та основи архітектури»

Національний університет «Львівська
політехніка»

ЗОЛТАН ШОЛТЕС. СТОРИНКИ ТВОРЧОЇ БІОГРАФІЇ

Анотація. Стаття присвячена творчій поставі Золтана Шолтеса – одного з найпомітніших представників закарпатської школи живопису. Прослідковується його мистецький шлях, зважаючи як на суто біографічні моменти, так і на зміст творчості художника.

Ключові слова: закарпатська школа живопису, художник, пленер, пейзаж, творчий метод, натура, мотив.

Аннотация. Штець В.О. Золтан Шолтес. Страницы творческой биографии. Статья посвящена творческой личности Золтана Шолтеса – одного из наиболее заметных представителей закарпатской школы живописи. Исследуется жизненный путь художника, исходя как из чисто биографических, так и творческих аспектов.

Ключевые слова: закарпатская школа живописи, художник, пленер, пейзаж, творческий метод, натура, мотив.

Annotation. Shtec V.O. Zoltan Sholtes. Sides of life and creative activity. The article is devoted to the creative personality Zoltan Soltes - one of the most prominent representatives of the Transcarpathian school of painting. We investigate the life of the artist, based on a purely biographical and creative aspects.

Keywords: Transcarpathian school of painting, artist, plain-art, landscape, creative method, character, motive.

Постановка проблеми. Закарпатська школа живопису займає почесне місце на тлі українського образотворчого мистецтва ХХ століття й не раз попадала у коло наукових інтересів українських мистецтвознавців. Ім'я Золтана Шолтеса також досить часто фігурує у контексті подібних розвідок, проте й досі малярський спадок, творча концепція та загалом творча особистість художника не отримали достойної наукової інтерпретації.

Метою роботи є дослідження творчої постави Золтана Шолтеса, зокрема, увиразнення основних етапів його творчої біографії у тісному зв'язку з його мистецьким доробком.

Стаття виконана за планом НДР НУ «Львівська політехніка».

Результати дослідження. Життєвий шлях та мистецька діяльність З. Шолтеса розгортались на широкому й складному історичному та культурно-мистецькому тлі, насичуючись подіями, враженнями, спілкуванням з видатними особистостями свого часу. Гармонійне світовідчуття Золтана Шолтеса дозволило йому не лише поєднати в осерді власної особистості відповідні мистецькі та релігійні почування, але й втілити, візуалізувати їх у своїй діяльності у якості талановитого живописця та священника. Отже, народився Золтан Шолтес 21 липня 1909 року у с. Перекопа на території колишньої Австро-Угорщини (сьогодні Словаччина). Мистецтвом захопився ще навчаючись в Ужгородській реальній гімназії, де з 1918 року після першої світової війни викладав малюнок один із засновників закарпатської школи живопису Йосип Бокшай. Власне, збережені сьогочасні акварельні етюди виказують не лише безсумнівний талант молодого художника, але й незаперечний вплив на його творчу програму та мистецьку свідомість іменитого учителя. Проте, схильність до філософсько-аналітичної діяльності та необхідність здобути освіту приводять З. Шолтеса до Ужгородської греко-католицької духовної семінарії [1, 45]. За роки навчання, що тривало з 1929 по 1933 рік, Золтан Шолтес відвідує Публічну школу малювання, організовану випускниками будапештської академії мистецтв Адальбертом Ерделі та Йосипом Бокшаєм. Ці талановиті художники мали цілком чітку громадянську позицію – намагаючись прищепити на рідному ґрунті нові тенденції європейського мистецтва, змінити естетичну свідомість місцевих художників, вивести їх зі стану провінційності. Близькі творчі та дружні поради цих двох видатних майстрів пензля створили таку атмосферу, в якій сформувались та змужніли в самостійні творчі індивідуальності таланти А. Коцки, Е. Кондратовича, А. Борецького, Ф. Манайла й багатьох інших знаних сьогодні представників закарпатської школи живопису. Імпульси і творчі поради видатного майстра Й. Бокшая прискорили розквіт таланту молодого Шолтеса [2, 3]. Скеровуючи мистецькі пошуки обдарованого учня, унапрямуючи його працю за певними світоглядно-теоретичними та технічно-практичними принципами, зрештою, наочно демонструючи творчий метод власними малярськими

Надійшла до редакції 14.04.2010

роботами, Йосип Бокшай став для Золтана Шолтеса не лише учителем, але й у подальшому близьким другом.

У 1933 році, по закінченню навчання у семінарії розпочинається новий цікавий період у творчій біографії художника. Єпископом Олександром Стойкою Золтан Шолтес був рукоположений у сан священника та направлений парохом в с. Ужок. Сюди, у саме серце Карпат до З. Шолтеса часто приїздив для спільної плернерної праці Йосип Бокшай. Поряд у верховинських сільських школах Волосянки, Гусного, Тихого учителювали близькі друзі художника – Е. Контратович, Ш. Петкі, А. Коцка, а їх щоденний контакт із величчю гірських панорам, мальовничістю рідної природи, самотністю етнокультури карпатського краю заохочував молодих митців до роботи та поступово увиразнював у їх творах риси, притаманні саме закарпатській школі живопису. Настрєвовиразні емоційні твори закарпатців своєю оригінальністю, відкритістю, особливою палітрою та декоративністю легко вирізнялись з-поміж інших регіональних шкіл та мистецьких осередків.

Отже, поряд із душпастирською не припинялась і творча праця. З. Шолтес творив та готувався до персонального показу який відбувся, спершу, у 1933 році в Ужгороді, а далі у Празі, Кошице маючи чималий успіх. На жаль, тогочасних робіт художника збереглося небагато, однак живописні якості портрету «Марійка з с. Ужок» (1933), «Хризантеми» (1933) засвідчують неабияку художню підготовку Шолтеса, виразне стильове унапрявлення, майже сформовану кольорову палітру. Творчі звіти митця сприяли його широкому визнанню, зокрема, дозволили набути членства у Спілці (Товаристві) діячів образотворчого мистецтва на Підкарпатській Русі (з 1933), у Спілці угорських художників (з 1939), Спілці підкарпатських художників (з 1939).

З 1945 року Шолтес активно займається громадською працею, працюючи, зокрема, у складі оргкомітету по створенню Закарпатської Спілки художників. Вже в наступному році ця ідея реалізовується, а закарпатці успішно виступають із показами на художніх виставках у Києві. Проте для самого З. Шолтеса це були складні роки. У 1947 році він вимушено відмовляється від сану. «Коли б не відмовився від сану, то може і не жив би. І не намалював би стільки картин...» – так коментує останній факт близький товариш Золтана Шолтеса Ернест Контратович [3, 12]. Отже, художник із сім'єю переїздить до Ужгорода, де влаштовується спершу на меблевий комбінат робітником, а по трьох роках виснажливої роботи – у виробничі майстерні Худфонду, простим, а далі з 1965 року головним художником. Організаторська та громадська робота займала чимало часу, проте художник не припиняв творити, а у 1972 році, прийняв рішення повернутися у сан священника. Цей життєвий поворот був важливим для З. Шолтеса. Друге «духовне дихання» сприяє новому витку у творчій праці. Художник створює ряд зрілих емоційно насичених, сповнених оптимізму полотен:

«Ясиня» (1973), «Гірське село» (1974), «Струківська церква» (1974) тощо. Цей, завершальний етап творчості був свого роду підсумковим. Пантеїстичне світовідчуття художника утверджувало його як одного з найпоплідніших представників закарпатської школи живопису.

Украй важливим для З. Шолтеса був плернерний досвід. Майже всі композиції митця писані безпосередньо з природи, і їх викінченість, фактично картинна довершеність свідчать про неабиякий досвід натурних студій та загалом про уміння привнести у трактовані природні мотиви відповідну міру імпрізації. Це відчуття імпрізації, власне, і увиразнює у творчому методі художника певний стик шляхів сприйняття природи: з одного боку це підсвідоме захоплене ставлення до краси закарпатського пейзажу, з іншого – результати багаторічних безпосередніх спостережень за мінливістю гірських панорам, багатоманіттям станів природи. «Протягом багатьох років він послідовно і цілеспрямовано працює на плернері, вивчає пластику пейзажних форм, збагачує свою майстерність у композиції, виборі мотивів, кольору та фактури живописного полотна» – зауважує дослідник А. Шпаков [4, 1]. Цікавою та плідною була праця З. Шолтеса у складі творчих груп на плернерах в Дзінтарі, Сенезі, Лієлупе, рідних Карпатах. Такі творчі зустрічі сприяли обміну думками, планами, творчим досвідом. Приїздили на Закарпаття і митці – кияни, зокрема Т. Яблонська із чоловіком, М. Глушенко, які вбачали у творчості закарпатців «свіжий» подих, певне утвердження власних творчих пошуків. Вони не лише позитивно сприймали роботи А. Ерделі, А. Коцки, З. Шолтеса, Г. Глюка, Й. Бокшай, але й намагались практично почерпнути з їхнього мистецького досвіду. Кияни їхали на Закарпаття «за кольором». І справді, аналізуючи твори З. Шолтеса, чи не одразу впадає у вічі багата, яскрава, соковита, проте не відірвана від реальності кольорова палітра. Еволюцію творчого методу засвідчують ранні пейзажі з дещо стриманою кольоровою палітрою, та роботи, створені після 1950-х рр., з виразною чистою колористикою. Характерна для художника холодна кольорова гама, присутня в ранніх роботах «Зимовий пейзаж» (1941), «На прядки» (1936), «Сільське подвір'я» (1946), «Вивіз сіна з полонини» (1947), а також у роботах зрілого художника «Зима в Ставному» (1957), «Гірське село» (1973), «Стрімка річка» (1982), «Колочава – Імшад» (1984). У будь-якому, здавалося б звичному природному мотиві, З. Шолтес віднаходив та творчо передавав щедre багатство кольорів та форм, втілював через неповторні коористичні коди та емоційно-образне наповнення неперевершену, майже одухотворену красу закарпатських краєвидів. Попри, іноді, близьку сюжетність чи композиційне вирішення («Чорна Тиса» (1976), «Долина р. Уж» (1978), «Міжгірські полонини. Колочава» (1975), «Верховинський пейзаж» (1975)), митець досягає щораз нового психологічного настрою, акцентує на освітленні, грі барв, привносить щось незвичайне та неповторне. Загалом, твори Шолтеса витримані в душі реалістичної традиції, проте

стильовий реалізм художника не заперечує наявності експресивності художнього образу, романтизму та, часто, майже імпресіоністичного колориту.

Наполеглива праця, постійний творчий пошук та, без сумніву, потужний талант дозволили Золтану Шолтесу досягти справді значних професійних вершин. У 1975 році митець отримує звання Заслуженого художника України. Численні покази, у яких брав участь, а серед них – 8 персональних, привертали до творчості обдарованого закарпатця увагу видатних людей, зокрема, спогади про зустріч з ним залишають письменники О. Ільченко, П. Панч, художник В. Касіян. Близькою собі по духу відчував творчість Шолтеса американський художник Рокуел Кент.

Висновки. Отже, основними періодами творчої біографії художника нами виділено: період дитинства та навчання у гімназії і семінарії (1909-1933); період душпастирської діяльності у верховинських селах та перших успішних представлень на виставках (1933-1947); ужгородський період активної громадської та творчої праці (у тому числі головування у художній раді Худфонду Спільки художників УРСР з 1965 по 1972рр. (1947-1972); завершальний період творчої діяльності, повернення до сану (1972-1990). Життєва місія З. Шолтеса, що дозволила поєднати духовне просвітительство з мистецьким була ним сповна виконана. За своє тривале (а прожив Золтан Шолтес до 1990 року) життя митець створив величезну кількість полотен, що є окрасою не лише українського образотворчого мистецтва ХХ століття, але й належать світовій образотворчій спадщині. Твори художника зберігаються у музеях України, Канади, Словаччини, Чехії, Угорщини, Японії, Польщі, Румунії, Німеччини. Самобутність його пейзажів, особливий колорит та досконала пластична мова репрезентують закарпатську художню школу як унікальне та повновартісне мистецьке явище.

Література:

1. Біксей Л. Золтан Шолтес. Сторінки життя і творчості / Золтан Шолтес (1909-1990) [Укладач В.Штець]. – Львів: Ладекс, 2009. – 240 с., іл.
2. Ювілейна ретроспективна виставка творів Золтана Шолтеса, присвячена 60-ти річчю від дня народження художника. Каталог / [Вступ. стаття Ю.Сташко]. – Ужгород, 1971. – С.3.
3. Попова Л. Золтан Шолтес. Подорож у часі /Л. Попова // Новини Закарпаття. – 24 липня, 1999. – № 105-106. – С.12.
4. Золтан Шолтес. Альбом. [Вступ. стаття А. Шпакова]. – К.: Мистецтво, 1973.



Воронина О.М., преподаватель, кафедра дошкольного воспитания и музыкальной подготовки учителя

Гуманитарно-педагогический институт,
г. Харьков,

ПСИХОФИЗИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ И КОРРЕКЦИЯ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ ПОСРЕДСТВОМ МУЗЫКОТЕРАПИИ

***Аннотация.** Краткий обзор музыкально-терапевтических школ. Углубляется представление о способах использования музыкотерапии в развивающей и коррекционной работе с детьми младшего школьного возраста.*

Ключевые слова: музыкотерапия, дети младшего школьного возраста.

***Анотація:** Короткий огляд музично-терапевтичних шкіл. Поглиблюється уява про засоби використання музикотерапії у розвиваючій та корекційній роботі з дітьми молодшого шкільного віку.*

Ключові слова: музикотерапія, діти молодшого шкільного віку.

***Annotation.** A short survey of musical and therapeutic schools. It presents the deeper understanding of the way of usage of musical therapy in the developing and correction work with the primary school children.*

Key words: musical therapy, children of younger school age.

Надійшла до редакції 16.03.2010

Целью работы является показ расширенных способов работы с детьми в школе и за ее пределами в контексте музыкотерапии.

Объектом исследования является состояние психофизического здоровья и развития детей младшего школьного возраста, проблемы, с которыми сталкиваются родители и учителя в воспитании и образовании детей. Конкретным **предметом исследования** является возможности музыкальной терапии в развивающей, обучающей и коррекционной работе с детьми.

Популярность смежных наук и предметов, синтезирующих в себе два, а то и три направления продиктована стремительностью и разнообразием развития современного мира. Те актуальные проблемы, которые долгое время не покидают наше общество, к сожалению, не решаются обычными традиционными способами. Речь идет о все более ухудшающемся физическом и психическом здоровье наших детей, их неспособности легко осваивать многочисленные программы общеобразовательной школы. В этой связи в мире сегодня значительно возрос интерес к использованию немедикаментозных методов, как для профилактики, так и для лечения заболеваний. А изучение музыки не только с целью получения эстетического образования, а и развития всех способностей и задатков ребенка, гармонизации его личности, позволит получить сразу несколько положительных результатов.

К музыке, как к способу исцеления от болезней души и тела, обращались с древнейших времен. Виднейшие древнегреческие философы Пифагор (VI в. до н. э.), Аристотель, Платон (IV в. до н. э.), считали, что музыка устанавливает порядок во всей Вселенной, в том числе нарушенную гармонию в человеческом теле. Пифагор более 500 лет до нашей эры возвышал музыку над другими лечебными средствами, приписывая ей универсальность в исцелении физических и психических заболеваний.

Одним из важнейших понятий в этике Пифагора была “эвритмия” – способность человека находить верный ритм во всех проявлениях жизнедеятельности – пении, игре, танце, речи, жестах, мыслях, поступках, в рождении и смерти. В Древней Греции музыка объединяла все искусства и науку в единое целое; основой общественной и культурной жизни было хоровое пение.

В Древнем Китае, как и в Греции, музыка использовалась достаточно широко. В античных источниках находится множество свидетельств чудесного исцеления благодаря воздействию музыки в соответствии с правилами традиционной китайской медицины.

Музыкотерапия широко использовалась и в Древней Индии. Она основывалась на идее единства Вселенной и закона ритма, воздействующих на духовную сущность человека.

Во второй половине XX в. музыкотерапия выделяется как самостоятельное направление. Оно широко практикуется в странах Европы и США. Этот

период характеризуется организацией музыкально-психотерапевтических обществ и центров в Швеции, Австрии, Швейцарии, Германии, России.

Интерес к музыкальной терапии определяется возможностью применения музыки как лечебно-коррекционного средства, обеспечивающего гармонизацию состояния человека: снятие напряжения, утомления, повышение эмоционального тонуса, развития эстетических потребностей.

Положительные эмоции от общения с искусством мобилизуют резервные силы человека, обуславливают его творчество во всех областях жизни в целом. Специальные исследования выдающихся русских врачей С. С. Корсакова, В. М. Бехтерева, И. М. Догеля, И. М. Сеченова, И. Р. Тарханова, Г. П. Шипулина и др. выявили положительное влияние музыки на различные системы организма человека: сердечно-сосудистую, двигательную, дыхательную, центральную нервную.

Секрет лечебного воздействия музыки на человека раскрывается через три механизма – акустический, вибротактильный и биорезонансный.

Звук – это распространяющиеся в среде упругие волны, воздействующие не только на слуховой аппарат человека. Русские ученые впервые в мире доказали воздействие звука на органы, клетки и ДНК.

В основе акустического механизма воздействия музыки лежит ее способность влиять на психоэмоциональное состояние человека. Но этим музыкотерапия не ограничивается. Исследователями установлено, что музыка влияет даже на глухих людей. Происходит это потому, что музыка способна проникать в организм не только через органы слуха, но и через кожу. При воздействии на виброрецепторы звуковыми волнами определенной частоты запускается противоболевая и другие системы.

Резонанс колебательных систем – хорошо исследованное и понятное в физике явление. Физика резонансного взаимодействия с таким же успехом применима и к биологическим системам. В данном случае природный резонанс между микрокосмосом музыки и законами функционирования человеческого организма объясняет, как считают зарубежные ученые, терапевтический эффект музыки.

Вибрация звуков создает энергетические поля, заставляющие резонировать каждую клеточку нашего организма. Мы поглощаем “музыкальную” энергию, и она нормализует ритм нашего дыхания, пульс, артериальное давление, температуру, снимает мышечное напряжение. Поэтому правильно подобранная мелодия оказывает благоприятное воздействие на больных людей и ускоряет выздоровление.

Музыканты психологи давно пришли к выводу, что музыка способна оказывать влияние на все психические процессы даже без осознанного вслушивания. Исходя из выше изложенного музыкальные занятия с детьми приобретают гораздо большую значимость в обучении и воспитании, нежели им отводится в настоящее время. Это поняли за рубежом. В настоящее время в ряде стран (Англии,

Канаде, Японии) музыкальное искусство является обязательным не только в общеобразовательной школе, но и в высших учебных заведениях.

Введение более глубокого изучения музыкального искусства в начальной школе связано с спецификой восприятия детей данного возраста. У младших школьников, в отличие от других возрастных периодов, преобладает наглядно-образное мышление и эмоционально-чувственное восприятие действительности, для них остается актуальной игровая деятельность. Специфика музыкального искусства, его художественно-образная природа как нельзя лучше отвечает личностным потребностям ребенка младшего школьного возраста.

Музыка не просто воспринимается детьми через эмоции, но и способна их корректировать. Т.Ю. Алексеевой музыкальное искусство представлено как средство коррекции неврозов и эмоциональной дезадаптации у младших школьников (1998 г.) На занятиях со школьниками важно создать позитивную установку на восприятие музыкального произведения. Можно предвосхищать слушание музыки точно сформулированным вопросом – проблемой, или предложить ряд словесных характеристик музыки, из которых нужно выбрать наиболее подходящий образ данного сочинения и т.п. Музыкотерапия младших школьников строится на идее подбора такого музыкального материала, который был бы сообразен природе ребенка данного возраста. Необходимо отметить, что в качестве основы для музыкальной игры можно использовать практически любое произведение западноевропейского инструментального музыкального искусства.

Опыт показывает, что взаимосвязь между содержанием музыкального произведения и возрастом слушателя отсутствует. Одни и те же сочинения можно использовать как для студентов среднего педагогического учебного заведения, так и для младших школьников. И те, и другие с удовольствием эмоционально откликаются на восприятие красивой мелодичной музыки. Разница лишь во времени звучания музыки (для студентов – это 20-25 минут, для младших школьников – 5-7 минут).

В качестве примера можно привести содержание *игры «Музыкальный сон»*, в процессе которой дается прослушивание фрагмента музыкального произведения (к примеру, Э. Григ «Утро» из музыки к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт»), после чего проводится беседа о содержании того, что «снилось». В ходе игры проводится анализ динамики воздействия восприятия произведений музыкального искусства на эмоциональное состояние слушателя.

По мнению одного из создателей психокоррекционных групповых игр немецкого психолога К. Фопеля [32, с.3], игры помогают создавать дружескую атмосферу взаимопомощи, доверия, доброжелательности, облегчают процесс совместного обучения. Примером использования подобных игр может являться, например, такая ситуация: *Перед началом игры педагог говорит:*

«Когда вы сосредоточены и внимательны, ваши уши как будто широко раскрываются; можете ли вы себе представить, что вы в состоянии слышать не только ушами, но и носом, ртом, кожей? Как бы вы стали слышать, если бы у вас по всему телу были бы расположены крошечные ушки? Это, наверное, очень хорошо, особенно, когда вы слушаете прекрасные звуки музыки; я сейчас поставлю вам фрагмент музыкального произведения, его очень приятно слушать; сядьте поудобнее и закройте глаза; три раза глубоко вдохните; когда начнется музыка, представьте себе, что вы вдыхаете звуки музыки ушами, носом и ртом, всеми порами вашей кожи; (звучит мелодия, к примеру, Анданте для камерного оркестра Й.Гайдна); дышите глубоко через нос, ... и через уши, ... через кожу; почувствуйте, как звуки везде проникают в вас, в ваши руки, в ваши ноги, в ваш живот и ваше сердце; ... пусть ваше тело будет как одно большое ухо, которое очень внимательно слушает и наслаждается; почувствуйте, что музыка делает в вашем сердце, как она дарит вам покой, тепло и защиту...

Терапевтический эффект может быть достигнут путём активного переживания эмоционального содержания звучащего произведения: рисование, движение под музыку и т.д. Данное направление основано на самовыражении через музицирование в процессе терапевтической работы. В зависимости от замысла педагога данные упражнения позволяют самовыразиться, осознать степень своей уверенности, а также стимулировать способность проявлять инициативу в нестандартной ситуации.

Музыка так же оказывает влияние на интеллект ребенка. Венгерский педагог Золтан Кодай еще в 1951 году создал первую школу с расширенным преподаванием музыки. В его школах резко возросла успеваемость по сравнению с другими школами, – и это, несмотря на то, что объем преподавания других предметов пришлось сократить в пользу уроков музыки.

Поскольку восприятие музыки обеспечивается обоими полушариями, каждое из которых регулирует различные функции, цельное впечатление от музыки обеспечивается интеграцией когнитивных и эмоциональных процессов, протекающих в обоих полушариях. Следовательно, восприятие музыки вызывает усиление межцентрального и межполушарного взаимодействия, т.е. интеграцию мозга.

Использование музыки в преподавании других школьных предметов способствует решению еще одной важной задачи. Взаимодействие науки и искусства позволяет развивать у детей способность целостного видения окружающего мира.

Особое место в музыкотерапии занимает пение. Искусство пения – это прежде всего правильное дыхание, которое и является одним из важнейших факторов здоровой жизни. Голос – это уникальный музыкальный “инструмент”, данный человеку самой

Природой. И более совершенного (в частности – с терапевтической точки зрения) музыкального инструмента, подходящего для конкретного человека, просто не существует.

Известно, что только 20% производимого человеком звука направлено во внешнее пространство, остальная часть вибраций охватывает пространство внутреннее, вызывая резонирование органов, тканей и других более тонких структур. Пение считается самым первым и древним способом общения. Музыковеды полагают, что сначала человек выражал свои мысли и чувства низкими и высокими, короткими или продолжительными звуками. Человек передавал различные эмоциональные состояния с помощью многообразия музыкальных звуков.

Очень полезно пение песен успокаивающего и воодушевляющего характера, пение вокализов, нацеленных на формирование навыков концентрации внимания, разучивание и исполнение формул музыкального самовнушения, нацеленных на формирование у учащихся уверенности в своих силах, высокой самооценки, внутреннего спокойствия и невозмутимости в трудных ситуациях, гуманистического отношения к окружающим. К тому же хоровое пение традиционно для славянского музыкального искусства и является активной формой освоения искусства.

Использование «фоновой» музыки является одним из доступных эффективных методов психолого-педагогического воздействия на ребенка в условиях начальной школы (не секрет, что подчас за необходимостью быстрого привыкания к новым условиям жизнедеятельности, быстрого включения в учебный процесс, быстрого «наполнения» знаниями теряется душевная составляющая самого ребенка).

«Фоновая» музыка в классе может помочь в решении следующих задач:

- созданию благоприятного эмоционального фона, что приводит к снятию нервно-эмоционального напряжения и сохранению здоровья детей;
- развитию воображения в процессе творческой деятельности, что способствует повышению творческой активности;
- активизации мыслительной деятельности, что приводит к повышению качества усвоения знаний;
- переключении внимания во время изучения трудного учебного материала, что предупреждает усталость и утомление;
- психологической и физической разрядки после учебной нагрузки – во время психологических пауз, физкультурных минуток.

Но это совсем не значит, что музыка должна звучать постоянно: достаточно небольших, эпизодических включений во время некоторых уроков (при решении определенной задачи) и создания звукового фона во внеурочной деятельности (если это целесообразно и оправданно).

Примерный репертуар «фоновой» музыки в начальной школе.

Тонизирующая:

Э. Григ. «Утро» из сюиты «Пер Гюнт»

И.С. Бах. «Шутка» из Сюиты № 2

С. Рахманинов. «Весенние воды» (сл. Ф. Тютчева)

И. Штраус. Вальс «Весенние голоса»

П. Чайковский. «Подснежник (Апрель)» из цикла «Времена года»

Активизирующая:

В.А. Моцарт. «Маленькая ночная серенада» (финал)

М. Глинка. «Камаринская»

В.А. Моцарт. «Рондо в турецком стиле» из Сонаты № 11 для фортепиано

П. Чайковский. «Вальс цветов» из балета «Щелкунчик»

Д. Шостакович. «Праздничная увертюра»

Успокаивающая:

М. Глинка. «Жаворонок»

А. Лядов. «Музыкальная табакерка»

С. Рахманинов. Вокализ

К. Сен-Санс. «Лебедь» из Сюиты «Карнавал животных»

Ф. Шуберт. Серенада

Организирующая:

И. С. Бах. Ария

И.С. Бах. Токката и fuga (ре минор)

А. Вивальди. «Весна», «Лето» — фрагменты из цикла концертов «Времена года» для двух скрипок и оркестра.

С. Прокофьев. Марш

Ф. Шуберт. «Музыкальный момент»

Замечательно, если непровольный слуховой опыт детей будет накапливаться на основе лучших образцов музыкальной культуры: классическая музыка несет в себе выразительные образы вечных понятий – красоты, добра, любви, света, образы эмоциональных состояний, свойственных и ребенку, и взрослому. Недаром еще В.А. Сухомлинский утверждал: «Культура воспитательного процесса в школе во многом определяется тем, насколько насыщена школьная жизнь духом музыки. Как гимнастика выпрямляет тело, так музыка выпрямляет душу человека».

Понятно, что термин «терапия» приемлем в большей степени медицине, однако исследование многочисленных источников в области музыкотерапии привело к выводу, что существуют многовековые традиции определения процесса применения произведений музыкального искусства в качестве средства воздействия на личностные качества человека понятием «музыкотерапия». Думается, что использование мирового опыта данных достижений в сфере организации учебно-воспитательного процесса представляется возможным.

Общеизвестно, что качественное образование – это, прежде всего, становление личности, обретение себя, своего образа, то есть, своей неповторимой индивидуальности, духовности, творческого начала. Качественно образовать человека – значит помочь ему

стать субъектом культуры, научить жизнотворчеству. Полагаю, что сегодня важно не сформировать, а найти в нем механизмы саморазвития, самореализации, самовоспитания, саморегуляции и, в этой связи, восприятие произведений мирового музыкального искусства, организованного в той или иной форме, способно выполнить эту функцию.

Необходимо заметить, что музыка – самое безопасное профилактическое средство. Она не вызывает побочных явлений и негативных последствий. Она показана всем без исключения. Это то средство, которое доступно каждому и никогда не принесет вреда. Осмелюсь предложить активнее включать восприятие произведений музыкального искусства в систему интердисциплинарных связей.

Опыт реализации идей музыкотерапии подсказывает возможности реализации на более широкой основе идеи гармоничного воспитания личности младших школьников через игру как синтетическую форму человеческой жизнедеятельности. Согласно такой концепции, музыкальное воспитание предполагает возвращение музыке того высокого статуса, которым она обладала в представлениях древних философов.

Литература:

1. Петрушин В.И. Музыкальная психотерапия. – М., 1999. – 174с.
2. Шушарджан С. В. Музыкотерапия и резервы человеческого организма.– М., 1998.- 114с.
3. Самсонидзе Л.С. Особенности развития музыкального восприятия. – Тбилиси, 1987.
4. Фадеева С.А. Воспитание музыкой. – Н. Новгород, 2005.
5. Шабутин С.В., Хмель С.В., Шабутина И.В. Исцеление музыкой. – Тернополь. Учебники и пособия. 2006.- 192с.
6. Фопель К. Как научить детей сотрудничать? Психологические игры и упражнения – практическое пособие для педагогов и школьных психологов. Часть 1. Перевод с немецкого. – Москва: Генезис, 1998
7. Добсаи Л. Метод Кодая и его музыкальные основы // Музыкальное воспитание в Венгрии. / Под ред. Л.А. Баренбойма. – М., 1983.
8. Сухомлинский В. А. О воспитании. – Издательство политической литературы, 1973. – 272 стр.

Галонська О.І.,
кандидат мистецтвознавства,

старший викладач, Харківська державна
академія культури

МИСТЕЦЬКІ ЗАСАДИ ТА РЕПЕРТУАРНІ ПРИНЦИПИ ТЕАТРУ «ВЕСЕЛИЙ ПРОЛЕТАР»

Анотація. Розглядаються мистецькі засади та репертуарні принципи першого українського стаціонарного театру малих форм «Веселий Пролетар».

Ключові слова: театр малих форм, Харків, репертуар, жанр, творча майстерня.

Аннотация. Галонская О.И. Сценические поиски и репертуарные принципы театра «Весёлый Пролетарий». Рассматриваются сценические поиски и репертуарные принципы первого украинского театра малых форм «Весёлый Пролетарий».

Ключевые слова: театр малых форм, Харьков, репертуар, жанр, творческая мастерская.

Annotation. Galonskaya O.I. Stage searches and repertoire principles of theater are examined «Merry Proletarian». Stage searches and repertoire principles of the first Ukrainian theater of small forms are examined «Merry Proletarian».

Keywords: the Known theatre form, Kharkiv, repertoire, genre, creative workshop.

Постановка проблеми, аналіз останніх досліджень. Складність історичних умов і політичної ситуації 20-х років ХХ століття позначилась на розвитку театрального мистецтва і призвела до потреби створення театру малих форм, який би завдяки своїй структурі та репертуарові найбільш щільно торкався соціально історичних і культурних процесів того часу. Одним з таких театрів у Харкові став новий театральний заклад «Веселий Пролетар», під керівництвом об'єднаного режисерського штабу театру «Березіль», мистецьким керівником якого став режисер Януарій Бортник.

Творча спадщина «Веселого Пролетаря» як своєрідного мистецького явища театральних пошуків України не була предметом спеціальних досліджень. Архівні фонди наукових установ зберігають місцеву періодику зазначеного часу, у якій відображається творче життя цього театру. Втім, окремі питання, що стосуються творчої діяльності, репертуарних засад театру малих форм «Веселий Пролетар» розглянуті в окремому розділі дисертаційного дослідження автора статті [2].

Мета статті: розглянути та проаналізувати мистецькі засади та репертуарні принципи першого українського стаціонарного театру малих форм «Веселий Пролетар», в контексті художнього життя Харкова других десятиліть ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Наприкінці березня театрального сезону 1926-1927 рр. в Харкові було створено новий театральний заклад – театр малих форм «Веселий Пролетар». Театр було створено при Всеукраїнській Раді Профспілок, на кошти якої він перший час існував [10].

Ідея створення театрального колективу, який би відповідав вимогам часу, працював у руслі передових мистецьких шукань, назрівала в Харкові давно. За плечима ідейних натхненників театру малих форм «Веселий Пролетар» стояла школа Молодого театру та режисерського колективу театру «Березіль». Художнім керівником «Пролетаря» став молодий режисер «Березоля» Януарій Бортник. Театр був створений за фінансової підтримки Всеукраїнської ради профспілок як центральна методологічна майстерня для самодіяльного театального руху в робітничих клубах тогочасної столиці та на периферії, орієнтована на обслуговування профспілкового глядача з урахуванням умов клубної сцени [1]. На новий театр було покладено завдання бути мистецьким орієнтиром для численних робітничих драматичних гуртків, що виникали при кожному клубі та не мали для себе вірцевого творчого закладу – і в контексті репертуару для репрезентації, і стосовно його подання.

Постійного приміщення в театру не було – репетиції проводилися в Польському клубі (вул. Гоголя, 14), Єврейському клубі (вул. Пушкінська, 12), Клубі спілки друкарів, а вистави грали в різних профспілкових клубах Харкова [3, с. 337].

Плани театру «Веселий Пролетар» були досить амбіційні – організувати професійний театр малих форм з міцним колективом акторів високої фахової

Надійшла до редакції 18.02.2010

майстерності, здатний репрезентувати різноманітний за жанрами репертуар українською мовою, основується на досвіді російських театрів подібного типу.

Оскільки малі форми в Україні мали за собою традиції російських театрів мініатюр, українських робітничо-селянських театрів, ТРОМів, самодіяльного творчого руху, а найважливішим в роботі клубного робітничого театру того часу були саме малі форми, то і «Веселий Пролетар» мав головну увагу зосередити саме на них. Засновникам театру довелося розпочинати все спочатку – від створення драматургії до виховання відповідного типу актора.

Трупу театру складало 32 актори, серед яких – вихідці з «Березоля», студенти театрального інституту та молоді актори-аматори. Серед акторів, імена яких вдалося встановити – Іван Маківський, Михайло Волошин, Лідія Романенко, Григорій Лойко, Ганна Бабіївна, Наталя Лихо, Григорій Дрозд, Марія Стравінська, Микола Малігрант, Порфірій Хотишевський, Василь Грипак, Інна Базилевич та ін. Необхідно зазначити, що до складу трупи нового театру ввійшла частина творчої молоді, яка опанувала основи курбасівської акторської майстерності ще з 1921 р. – часу існування Білоцерківської студії «Кийдрамте», яка в 1923 р. була перетворена на третю майстерню мистецького об'єднання «Березіль» (МОБ) під керівництвом Я. Бортника.

Постійного художника в новому колективі не було, запрошували до роботи художників «Березоля» Євгена Товбина, Мілицю Сімашкевич, Дмитра Власюка, а також усі учасники театру активно допомагали режисеру в художньому оформленні вистав. При театрі був створений оркестр під керівництвом диригента В. Монта, працювали балетмейстери Є. Купферова, Л. Кривінська. Постійними режисерами були Януарій Бортник, Ханан Шмаїн, режлаборантами Іван Маківський та Борис Берлянт.

І керівник, і весь творчий колектив розділяли погляди Л. Курбаса на сучасний український театр. Проголосивши девізом «Веселого Пролетаря» «Новий театр з нових людей» [11], Я. Бортник постійно прагнув утілювати ідею свого вчителя – Курбаса – стосовно пошуку нових стилізованих форм у театрі. Л. Курбас особисто постійно допомагав новоствореному колективу, читаючи лекції з історії театру, театральної естетики й естради.

Заприкладом «Березоля», у «Веселому Пролетарі» здійснювалася активна навчальна і виховна робота серед акторського складу. Актори постійно працювали над удосконаленням своїх творчих здібностей: кожен день проходили заняття зі сценічної мови, сценічного руху й танцю. Уже спочатку серед акторів склалася творча атмосфера, самостійні пошуки акторів керівником театру тільки заохочувалися. Актриса театру Лідія Романенко згадувала: «... Бортник ніколи не давив на акторів, не нав'язував своєї думки, а лише тонко направляв їх до правильного рішення...» [3, с. 347]. Художній керівник організував навчальний процес так, щоб артисти, які мають здібності до вокалу брали уроки в майстра співу, танцюристи

в балетмейстера, музиканти в педагога з музики тощо. Весь колектив брав участь у відборі й обробці літературного матеріалу для постановок, багато номерів до вистав готувалися акторами самостійно.

Я. Бортник викладав сценічну майстерність. Значна увага під час таких занять приділялася культурі жесту на сцені. Керівник театру та класу сценічної майстерності прагнув будувати чіткий зовнішній малюнок на сцені, давав настанови щодо праці актора над роллю та її технічно чисте виконання.

Та, незважаючи на творчий запал, трупа театру «Веселий Пролетар» уже з перших кроків зіткнулася з труднощами, які полягали в нераціональній організації репетицій, що проходили в різних приміщеннях, недостатньому технічному устаткуванні і, головне, відсутності відповідного часу та завданням колективу, сучасного репертуару. Розуміючи це, колектив започатковує розробку програм на теми повсякденного робітничого життя, збираючи матеріал безпосередньо на підприємствах міста. Тематика вистав стала різноманітною й актуальною, спрямованою на висвітлення досягнень працівників і недоліків їх праці. Оскільки спочатку театр працював, спрямовуючись на постійні творчі пошуки, поширення та загострення сценічного подання матеріалу, були здійснені цікаві спроби розробки сценічного оформлення п'єс-мініатюр, відсутніх в арсеналі театрів малих форм попередніх періодів та естрадних танцювальних, співочих і розмовних творів.

Таким чином, творчі пошуки в театрі «Веселий Пролетар» сприяли створенню репертуару за типом «вечорових» [8] програм, які складали різні за обсягом і змістом сценічні твори з широкою жанрово-тематичною амплітудою – від трагічного нарису до анекдоту. Використовувалися всі існуючі засоби театрів малих форм: оперета, водевіль, мініатюри у вигляді драматичних, лірико-комічних і сатиричних етюдів та різновиди дивертисментного типу. Вистави будувалися за принципом лінійного монтажу. Дивертисментні номери театру не могли суперничати з професійним виконанням кращих артистів естради того часу, але за «Веселим Пролетарем» була перевага в цікавих формах, актуальності тематики та майстерності її подання глядачеві. По суті, театр відкривав великі можливості для творчого розвитку і мав вдячний ґрунт, маючи на увазі попит широкого робітничого глядача.

Отже, на етапі формування театр малих форм «Веселий пролетар» по суті був майстернею, центральним завданням якої було виховання і розвиток творчої робітничої молоді, створення для неї нового сучасного репертуару. «Веселий Пролетар» був театром нових мистецьких пошуків «гуртової товариської праці» [9]. Молодь, яка об'єдналася навколо нього, шукала нових форм для втілення сучасних тем тогочасного життя.

Не забираючи першості в Л. Курбаса стосовно ідеї створення «Веселого Пролетаря» як театру малих форм нового типу та змісту, окремо розглянемо постать художнього керівника театру Януарія Дем'яновича

Бортника (1897 – 1938). Ще з дитинства Бортник, навчаючись у гімназії, захоплювався музикою, ходив на всі вистави мандрівного Львівського театру товариства «Руська Бесіда», захоплювався грою артистів К. Рубчакової, В. Юрчака, Софії та Йосипа Стадників. Уже тоді особливо цікавився музичними комедіями та оперетами, майстерно поставленими його родичем Й. Стадником та диригентом М. Косаком, що стане пізніше доброю школою у творчій праці режисера.

У цьому місті на початку першої світової війни Лесь Курбас організував театральну трупку під назвою «Тернопільські театральні вечори», куди поряд з професійними акторами М. Бенцалем, Т. Бенцалевою, Г. Юрчаковою, М. Коссаком-Чернявською прийшла освічена й обдарована молодь. Актор «Вечорів» Теофіль Демчук згадував: «За моєю намовою, до театру поступив і Бортник. Він був поставний, мав гарне обличчя і голос, придатний для театального хору. Недомагала в нього лише дикція. Ми радили йому застосувати «демосфенівський» метод, а саме класти під язик камінчик і на Загребеллі, під шум водяного млина, виправляти її. Бортник вперто працював над поліпшенням своєї дикції і досяг успіхів: співав у хорі, брав участь у масових сценах і в балеті» [7, с. 641].

На сцені «Театральних вечорів» актор-Я. Бортник виступав під псевдонімом «Н. Загребельний» (очевидно взявши його від назви місцевості, де він на той час мешкав). Уже тоді Януарій наполегливо працював над собою, прислуховувався до всіх настанов та порад свого вчителя Курбаса.

Восени 1918 р. Я. Бортник вступає до трупи режисера М. Бенцала, яка була реорганізована в березні 1919 р. в «Новий Львівський театр» на чолі з А. Бучмою, М. Бенцалем та В. Калином. У січні 1920 р., об'єднавшись з трупкою Г. Юри, «Новий Львівський театр» перетворюється на театр імені Івана Франка у Вінниці, де Я. Бортник-актор грав Лірника у виставі «Великий льох» Т. Шевченка, Цирулика в «Затопленому дзвоні» Д. Гауптмана, Антоніо-садівника у «Весіллі Фігаро» П. Бомарше та ін.

У кінці червня 1920 р. Я. Бортник залишив театр ім. І. Франка і повернувся до Тернополя, де нетривалий час працював у «Драматичному театрі» під керівництвом М. Крушельницького. На сцені цього театру починається близька дружба Бортника з молодою артисткою, згодом його дружиною, Ганною Бабіївною. Пропрацювавши в «Драматичному театрі» близько трьох місяців, Я. Бортник разом з Г. Бабіївною їдуть до Умані, де в той час перебував Л. Курбас і приєднуються до нього. З того часу починається відлік творчості Бортника-режисера.

У 1922 р. Лесь Курбас створив театральну організацію, в якій продовжував активні творчі пошуки нових перспективних напрямів розвитку національного мистецтва. Так виникає Мистецьке об'єднання «Березіль» – унікальний творчий заклад, який не мав на той час аналогу в Україні. До складу МОБу увійшли актори Курбасівського Молодого театру й творча молодь. Як структурний центр, МОБ спрямовував творчі пошуки театральних майстерень

Києва, Одеси, Білої Церкви, Борисполя, де вивчалися й аналізувалися основні аспекти театральної роботи. При МОБ Л. Курбас створив режисерську лабораторію (пізніше режисерський штаб), яка стала центром підготовки режисерів, а всі майстерні, комісії, станції – платформою художніх, соціокультурних експериментів нової режисерської генерації учнів Курбаса. Режисерська лабораторія (режлаб) накопичувала знання з різних питань історії, теорії, практики і технології театру. З часу заснування МОБ, Я. Бортник – режисер Білоцерківської драматичної студії, яка 27 січня 1923 р. була реорганізована в III майстерню «Березоля». Водночас з діяльністю художнього керівника та режисера студії, Я. Бортник обіймав посаду кореспондента білоцерківської газети. У своїх статтях театральний діяч висвітлював тогочасні мистецькі події. Таким чином, через багатогранну діяльність Я. Бортник здійснював самоаналіз, осмислюючи особисту творчість у контексті еволюційних процесів у тогочасній театральній культурі, що, безперечно, сприяло становленню його режисерських концепцій.

Того ж 1923 р., з метою підготовки спеціалістів клубної справи в Білій Церкві відкриваються «Драматичні інструкторські курси» [4, с. 110]. На заняттях студійці набували навичок нових артистичних репрезентаційних норм: осягали мистецтво імпровізації, принципи мімодрами, удосконалювали мовний апарат і пластику, вивчали методи роботи над виставами режисера з акторами. Окрім практичних занять з театральної справи, студійці вивчали специфіку організаційної роботи зі створення драматичних гуртків, організації масових культурних заходів. На курсах разом з березильцями О. Гавришко, Г. Ігнатовичем, викладав Я. Бортник, відшліфовуючи у взаємоспівкуванні особисті творчі переконання.

Активно займаючись творчою та педагогічною діяльністю, Я. Бортник не припиняв і особистого самовдосконалення. Так, у березні 1923 р. в Києві при Мистецькому об'єднанні «Березіль» була заснована перша в Україні школа режисерів. Без відриву від творчої діяльності в театрі три курси цього закладу, разом з режисерами В. Бондарчуком, В. Васильком, Б. Тяглом, закінчив і Я. Бортник.

Дослідниця режисерської школи Курбаса Н. Єрмакова наголошує, що в період 1924-25 рр. інтенсивність режисерських пошуків під егідою МОБ досягла найвищого рівня [4, с. 115]. Засідання режисерської лабораторії проходили три-чотири рази на тиждень. На той час Я. Бортник очолював станцію (підрозділ МОБу), яка відповідала за зв'язки з аматорськими та напіваматорськими колективами. Патронат сільської театральної самодіяльності, клубної роботи в місті та на селі – ось головні пріоритети, які ставило в цьому напрямі роботи МОБ. Бортник розробив програмну статтю, де запропонував створення показового пересувного театру, який би відтворював у своїй діяльності творчі установки МОБ. У програмі були сформульовані умови діяльності таких колективів, визначена важливість

співпраці із сільськими радами та бібліотеками. Режисер запропонував колегам у роботі над виставами використовувати прийоми «живої газети», «червоних вечорниць», театралізованих судів [5, с. 312]. Пізніше реалізацію принципів, висловлених у програмних вимогах, Я. Бортник здійснював, керуючи «Веселим Пролетарем».

У 1926 р. театр «Березіль» перебазувався до Харкова. У той час Я. Бортник активно здійснював режисерську діяльність у «Березолі». Зокрема, на харківській сцені він поставив «Яблуневий полон» І. Дніпровського. П'єса, в якій у 15 епізодах відображаються події громадянської війни в Україні, завершувалася й удосконалювалась автором при безпосередньому спілкуванні з режисером [6]. Художнє оформлення спектаклю створювали В. Шкляєв та М. Симашкевич, які будували його за принципом рухомого кола. Це надало можливість швидко змінювати сценічні епізоди дійства. Костюми вистави були виконані в реалістичному плані, музика не ілюструвала подій, а була допоміжним фактором у їх відображенні. Головним завданням Я. Бортник ставив перед собою реально виявити сутність тогочасних подій. Глядач мав зробити тільки певні висновки з того, що він побачив. Театральна критика відзначала, що з трьох прем'єр, показаних «Березолем» у першій половині сезону 1927/28 рр., найдовше був у репертуарі і приваблював глядачів саме «Яблуневий полон».

Разом із Л. Курбасом працював Я. Бортник над виставою «Змова Фієско в Генуї» за Ф. Шіллером. Для оформлення спектаклю були запрошені московський художник Н. Шифрін і композитор Б. Крижанівський. Текст вистави режисери монтували як сценарій, п'єса була скорочена, змінена її композиція, переставлені деякі смислові акценти. Рецензенти вистави відзначали яскравість масових сцен, характерний грим акторів, що набував гротескного, сатиричного забарвлення.

Загалом мистецьке об'єднання «Березіль» мало шість колективів, так званих «виробничо-навчальних майстерень», у яких виховувалися молоді актори та режисери. Я. Бортник багато працював над собою, проводив практичні лекції для студійців і сформувався як зрілий та досвідчений режисер. Отже, пропозиція Л. Курбаса очолити перший в Україні професійний театр малих форм, була не випадковою.

Висновки. Аналізуючи мистецькі засади створення театру «Веселий Пролетар» можна зазначити, що «Веселий Пролетар» було створено як центральну методологічну майстерню для самодіяльного театального руху й орієнтовано на обслуговування профспілкового глядача в умовах клубної сцени; у формуванні творчої спрямованості «Веселого Пролетаря» яскраво визначилися ознаки студійності, як от: колективність творчості, природність сценічного існування, елементи імпровізаційності, що свідчить про наслідування ідей Л. Курбаса щодо пошуку нових стилізованих театральних форм.

Література:

1. Веселий Пролетар: про цілі та завдання театру // Нове мистецтво. — 1927. — № 27. — С. 8–9.
2. Галонська О.І. Театри малих форм у культурному контексті Харкова першої третини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства / О.І.Галонська. — Х., 2009. — 207 с.
3. Гончаренко Т. «Веселий Пролетар»: (Харківський театр малих форм. Спроба історичної реконструкції) / Т. Гончаренко // Переступи порог бібліотеки : Харьк. гор. спеціалізер. муз.-театр. б-ка ім. К. С. Станіславського (1955-2005) : юбілейн. сб. — Х., 2006. — С. 334–349.
4. Єрмакова Н. П. МОБ / Н. П. Єрмакова // Авангард и театр 1910-1920-х годов : [сб. науч. ст.]. — М. : Наука, 2008. — С. 109–195.
5. Курбас Лесь. Філософія театру / упор. М. Лабінський. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи». — 2001. — 917 с.
6. Лист режисера Януарія Бортника до драматурга І. Дніпровського / Рукопис. — Ф № 11424.
7. Остап'юк Б. Януарій Бортник / Б. Остап'юк // Шляхами Золотої Поділля: Тернопільщина і Скалатщина : регіон. іст.-мемуар. зб. — Нью-Йорк : Торонто, 1983. — Т. 3. — С. 642–645.
8. Пригоди — нова вистава театру «Веселий Пролетар» // Нове мистецтво. — 1928. — № 7. — С. 22.
9. Театр «Веселий Пролетар»: літературно-мистецька хроніка // Молодняк. — 1928. — № 3. — С. 51.
10. Театр сатири «Веселий Пролетар» // Сільський театр. — 1927. — № 6. — С. 35.
11. Хмурий В. Знову про «Веселий Пролетар» і про стаціонарний театр малих форм // В. Хмурий // Нове мистецтво. — 1928. — № 16–17. — С. 11.

Гладких А.В., кандидат педагогічних наук,
доцент, завідувач кафедри інструментів
духового та естрадного оркестрів

Харківська державна академія культури

ОСОБЛИВОСТІ ПОЧАТКОВОГО ПЕРІОДУ НАВЧАННЯ ГРИ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Анотація. В даній статті аналізуються проблеми пов'язані з методикою початкової організації і проведення навчання гри на духових інструментах.

Ключеві слова: духові інструменти, постановка, звукодобування, виконавський апарат, методика, урок.

Анотация. Гладких А.В. Особенности начального периода обучения игры на духовых инструментах. В данной статье анализируются проблемы связанные с методикой первичной организации и проведения обучения игре на духовых инструментах.

Ключевые слова: духовые инструменты, постановка, звукоизвлечение, исполнительский аппарат, методика, урок.

Summary. Gladkih A.V. Features of an initial stage of training of game on wind instruments. The author analyzes the issues connected with methods of organization of the initial level of classes for wind instruments playing and focuses on the significance of this period for further training.

Key words: wind instruments, training, producing the sound, performing apparatus, techniques, lesson.

Постановка проблеми. Початкове навчання гри на інструментах духового оркестру носить актуальний характер, тому що має своїм основним завданням створити тривкий музичний фундамент, на якому повинно будуватись подальший професійний розвиток музиканта.

Основна складність цього періоду полягає в тому, що при грі на будь-якому духовому інструменті необхідний розподіл уваги учня між декількома діями:

- контролювати правильне положення інструмента;
- управляти своїм подихом, стежити за роботою губ, язика і пальців, слуху і контролювати звукоутворення та ін.;
- правильно читати нотний текст, зважати на тривалість нот і пауз.

Аналіз досліджень та публікацій. Питання методики початкового періоду навчання гри на духових інструментах висловлювали такі провідні викладачі-музиканти Б. Диков (5), С. Болотін (3), Ю.Усов (10), В. Апатський (1,2), П. Григор'єв (4), Н. Востряков (4), Н. Назаров (7), Я. Якустиди (11) та ін.. В своїх публікаціях вони, опираючись на особистому виконавчому та педагогічному досвіді, виклали особисту думку формування методики навчання з учнями-початківцями. Але узагальнення методичного надбання у вітчизняній науковій думці не здійснювалось.

Отже, **мета статті** – простежити формування, розвиток та удосконалення теоретичних та практичних задач початкового навчання гри на інструментах духового оркестру.

Виклад основного матеріалу. Перші заняття дуже важливі. На них закладається фундамент, на якому потім формуються основи раціональної постановки мундштука на губах, виконавського подиху, атаки звука, роботи пальців; правильне положення голови, корпусу, рук, ніг; закріплюються найважливіші навички гри на інструменті.

Напершому занятті варто показати учневі музичний інструмент, на якому він буде навчатися гри, пояснити його устрій, назви і призначення його частин. Варто зауважити, що в окремих випадках бувають відступи від правил, викликані індивідуальними особливостями будови губ, м'язів, зубів, рук, пальців виконавця, такі види постановок називають нестандартними, проміжними постановочними варіантами.

Проте в практиці навчання гри на духових інструментах досить часто трапляються випадки відхилення від стандартної постановки, що не зумовлені індивідуальними особливостями учня.

Дотримання учнем правил постановки голови, корпусу, рук, ніг, мундштука на губах, правил тримання інструмента має постійно контролювати педагог.

Після засвоєння учнем правил постановки мундштука (тростини), правил тримання інструмента, роботи губ, язика і подиху варто приступити до навчання добуванню найлегших звуків на інструменті.

На перших уроках відтворення звуків повинно здійснюватися без нотного тексту: він лише

Надійшла до редакції 1.03.2010

відволікатиме увагу учня і створюватиме додаткові труднощі. Для контролю правильності виконання та виховання навичок роботи губ, язика і подиху гра на інструменті на наступних заняттях має чергуватися з заняттями на мундштуку (у тих, хто грає на мідних духових інструментах), з виконанням дихальних вправ.

Опанування аплікатури і розширення діапазонів має відбуватися поступово, у суворо визначеній послідовності. На дерев'яних духових інструментах на початку вивчається аплікатура найпростіших гам, пов'язана з послідовним закриванням і відкриванням основних звукових отворів. На більшості мідних духових інструментів вивчення аплікатури починається з пояснення роботи голосової машини, а потім практично добуваються із застосуванням вентилів (помп) найпростіші звуки, зазвичай, у межах однієї октави.

Початківцям, що навчаються гри на тромбоні, спочатку пояснюється призначення куліси, місце розміщення позицій і їх значення, а потім проводиться практичне опанування позицій на натуральному звукоряді.

Протягом перших двох-трьох місяців навчання гри на інструменті учні мають навчитися виконувати такі звуки: на флейті – від Соль¹ до Соль²; на гобої – від Сі¹ до Ре¹; на кларнеті – від Соль¹ до Мі малої октави; на трубі, тенорі, баритоні – від До¹ до До² (гама до-мажор); на валторні – від Сіль малої октави до До² (гама до-мажор); на тромбоні – Фа малої октави, Сі-бемоль великої октави, Ре (гама сі-бемоль мажор); на тубі – звуки Сі бемоль великої октави, – Фа великої октави, Сі бемоль контроктави (гама Сі-бемоль мажор).

З перших кроків навчання гри на інструменті педагог має зважати на один з найважливіших принципів методики – нерозривну єдність технічного і художнього розвитку учня, що припускає опанування прийомів звукоутворення в найтіснішому зв'язку з формуванням музичних уявлень при постійному слуховому контролі, необхідно спиратися на найпростіше – на «елементарну музику», основану на національному фольклорі. Цей нескладний художній матеріал сприятиме одночасному розвитку учня перших технічних навичок і початкового музичного мислення.

При формуванні репертуару для учня необхідно зважати на такі моменти:

- конкретні завдання цього етапу навчання;
- ступінь музичного розвитку учня;
- рівень технічної підготовки.

Одним з найважливіших і найскладніших завдань початкового періоду навчання є робота педагога над постановкою і розвитком виконавського подиху учня. Тому з перших же занять цьому питанню слід приділяти пильну увагу. Розвивати подих необхідно поступово, не допускаючи зайвого напруження дихальної мускулатури виконавця-початківця.

Наступна робота з музикантами-початківцями має спрямовуватися на організацію занять з метою

подальшого розвитку основних виконавських засобів:

- опанування навичок роботи над звуком;
- опанування елементарних технічних навичок;
- розвиток навичок художнього відтворення музики.

Звук при грі на духових інструментах є найважливішим виконавським засобом. Існує афоризм: музикант без звука, подібний до співака без голосу.

На початковому етапі навчання перед учнем ставляться нескладні завдання: досягнення чистоти добування окремих звуків, відчуття переходу від звука до звука, відчуття ладотонального зв'язку звуків у найпростіших мелодійних оборотах.

Опанування технічних навичок у музиканта-початківця має відбуватися поступово, оскільки вони набуваються й удосконалюються в результаті свідомого повторення відповідних виконавських рухів. Відпрацювання всіх технічних прийомів провадиться на найпростіших вправах і етюдах, у простих тональностях, у повільних і помірних темпах. Надалі ці виконавські прийоми вдосконалюються при роботі над гамами.

Важливе значення в роботі з починаючими виконавцями має виховання в них навичок свідомого сприйняття і відтворення музики. У процесі роботи з учнем над різноманітними за змістом і формою невеличкими п'єсами педагог має звертати увагу на емоційну сторону виконання п'єси, на виховання в учня відчуття фрази, форми, досягнення виразного звучання. П'єси повинні виконуватися, зазвичай, у супроводі фортепіано. Велике значення для розвитку і становлення виконавця в початковий період навчання має залучення його до гри в складі камерних ансамблів духових інструментів.

Основною формою проведення занять із виконавцями-початківцями є урок. Урок має бути продуманим, плановим і водночас творчим, здатним викликати в учня прагнення до активної самостійної роботи над навчальним матеріалом.

Структура уроку, зазвичай, складається з таких частин:

- перевірка виконання домашнього завдання;
- робота над усуненням недоліків, виявлених у процесі перевірки;
- повідомлення нових знань і їх закріплення;
- підсумки уроку і визначення навчального завдання на самопідготовку.

У першій частині уроку учень звітує перед педагогом про виконання завдання. Педагог має прослухати весь матеріал, не зупиняючи учня і не втручаючись у його гру.

Після цього він аналізує виконання: відзначає позитивні сторони в грі учня, порівняно з минулим уроком, указує на недоліки у виконанні й оцінює самостійну роботу. Прослухавши матеріал, педагог намічає план роботи над усуненням недоліків виконавця, у якому визначає:

- над чим необхідно попрацювати на цьому уроці;
- що можна відкласти до наступного заняття;
- які недоліки слід усунути учневі під час самостійної роботи.

У другій частині уроку учень працює під керівництвом педагога над удосконаленням виконання музичного матеріалу і усуненням недоліків. Педагогові необхідно зосередити увагу учня на головному, невідкладному, на тому, що можна зробити на цьому занятті. Методично не виправданим є прагнення окремих педагогів усунути на одному занятті всі замічені у виконанні учня недоліки, якщо їх виявилось навіть багато. Це, зазвичай, призводить до перевантаження учня вказівками, що в процесі заняття не закріплюються і потім швидко забуваються.

Третя частина уроку є центральною. У ній педагог повідомляє учневі нові знання. При викладі нового матеріалу необхідно дотримуватися зв'язку з тим, що вже було зроблено учнем раніше.

У заключній частині уроку педагог підводить його результат, визначає і роз'яснює учневі завдання для самостійної роботи, як і в якій послідовності необхідно працювати над навчальним матеріалом.

Усі уроки мають проводитися на високому ідейно-теоретичному і методичному рівні.

Зміст уроку:

- виконання гам;
- виконання вправ і етюдів;
- виконання п'єс;
- вивчення оркестрових партій і партій камерного ансамблю;
- читання нот з листа.

На одному занятті приділити увагу всьому матеріалу практично неможливо, доцільно зміст розділити на два уроки, що чергуються між собою. Перший урок повинен складатися з вивчення гам, п'єс, оркестрових партій і партій камерного ансамблю, другий – вивчення вправ (етюдів), п'єс, читання нот з листа. Можливі й інші варіанти розподілу навчального матеріалу.

У початковий період навчання викладач має зустрічатися з учнем якнайчастіше, не менше 2-х уроків на тиждень. На них закладається фундамент, на якому базується подальший розвиток виконавця.

Основна увага в початковий період навчання має зосереджуватися на:

- виробленні і закріпленні основ раціональної постановки, що визначає найдоцільніше розміщення мундштука на губах, раціонально сформований амбушур, постановку на опору виконавського подиху, точні рухи язика і пальців, найзручніше положення голови, корпусу, рук, ніг.
- вироблення і закріплення основ правильного звукодобування;
- прищеплювання виконавцям первинних навичок свідомої роботи над музичним матеріалом;
- технічний і художній розвиток виконавців має здійснюватися в нерозривній єдності.

Вирішальна роль у початковий період навчання і виховання виконавців належить педагогові.

Література:

1. Апатский В.Н. Теория и практика духового исполнительства в Украине [Текст] (В.Н. Апатский –К.: НМАУ им. П.И. Чайковского, 2000. – 248 с.
2. Апатский В.Н. Основы теории методики духового музыкально- исполнительского искусства [Текст] (В.Н. Апатский – К.: НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. – 430 с.
3. Болотин С. Методика преподавания игры на трубе в музыкальной школе. [Текст] (С. Болотин. – Л., 1989.
4. Григорьев П., Востряков Н. Начальная школа игры на тромбоне. [Текст] . (П. Григорьев, Н. Востряков. – М., Музгиз, 1962.
5. Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах [Текст] (Б. Диков. – М.: Музыка, 1983.
6. Диков Б. О дыхании при игре на духовых инструментах. [Текст] (Б. Диков. – М., 1956.
7. Назаров Н. Школа игры на гобое. [Текст] (Н. Назаров. – М.: Музгиз, 1959.
8. Сумерекин В. Методика обучения игре на тромбоне. [Текст] (В. Сумерекин. – М., 1987.
9. Терехин Р. Школа игры на фаготе. [Текст] (Р. Терехин. – М.: Музгиз, 1955.
10. Усов Ю. Методика обучения игре на трубе [Текст] (Ю. Усов. – М., 1984.
11. Якустиди Я. Методика обучения игре на валторне [Текст] (Я. Якустиди. – К., 1977.

Горбуліч Г. В., кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри теорії, історії музики
та інструментальної підготовки

*Інститут культури і мистецтв Луганського
національного університету імені Тараса
Шевченка*

ПОТРЕБА ОСОБИСТОСТІ В ПЕРЕЖИВАННІ МУЗИЧНОГО КАТАРСИСУ: ЗМІСТ І СТРУКТУРА

Анотація. В статті проаналізовано потребу особистості у переживанні музичного катарсису, смислово структуру названої потреби та зміст різних типів музичного катарсису – психофізіологічного, гедоністичного та естетичного.

Ключові слова: музичний катарсис, психофізіологічний, гедоністичний та естетичний типи музичного катарсису.

Аннотация. Горбулич Г. В. **Потребность личности в переживании музыкального катарсиса: содержание и структура.** В статье проанализирована потребность личности в переживании музыкального катарсиса, смысловая структура данной потребности и содержание различных типов музыкального катарсиса – психофизиологического, гедонистического и эстетического.

Ключевые слова: музыкальный катарсис, психофизиологический, гедонистические и эстетический типы музыкального катарсиса.

Annotation. Gorbulich G. V. **A requirement of personality is in experiencing of musical catharsis: table of contents and structure.** In the article the requirement of personality is analysed in experiencing of musical catharsis, semantic structure of this necessity and maintenance of different types of musical catharsis – psychically-physiological, hedonistic and aesthetic.

Keywords: musical catharsis, psychically-physiological, hedonistic and aesthetic types of musical catharsis.

Постановка проблеми. Мистецтво, проникаючи в глибини психіки, досягає синтезу різних її шарів, різних рівнів особистості. Даний ефект досягається через трансформацію суперечливих начал у складних почуттях, що і виражає зміст і механізм духовного катарсису. Катарсис, відзначає Т. Флоренська, являє собою «вищий духовний стан внутрішньої упорядкованості, щиросердної гармонії, що виникає завдяки домінуванню вищих, загальнолюдських ідеалів у душі людини» [6, с. 174]. Отже, катарсичне «зцілення» в ім'я відновлення цілісності особистості є результатом перетворюючого впливу мистецтва на людину.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблемі катарсису присвячено багато досліджень, які можна класифікувати за такими напрямками, як: естетичний (Ю. Борев, Л. Столович та ін.), релігійний (В'яч. Іванов та ін.), морально-етичний (Аристотель, Гесіод, Піфагор, Платон, Н. Берхін, Т. Флоренська та ін.), соціально-історичний (О. Анікст, В. Семенов та ін.), психологічний (З. Фрейд, Н. Джинджихашвілі та ін.), медичний (А. Целлер та ін.), гедоністичний (Дж. Гариссон, І. Грін, Б. Дземидок, Е. Уоллес та ін.), структурно-композиційний (Л. Виготський, Т. Радіонова та ін.), а також у їх різних поєднаннях (С. Аверинцев, Я. Бернайс, Дж. Елс, Г.–Е. Лессінг, Я. Морено та ін.). Однак, проблема використання катарсису з метою духовного виховання особистості, її психолого-педагогічний аспект залишається переважно поза увагою дослідників. Слід відзначити лише роботи І. Карпенка, в яких розглядається катарсис як методологічна основа формування духовної культури особистості. Вчений аналізує катарсис як цілісний, насичений, динамічний стан особистості, що виражає вищий ступінь її духовної організації та виникає в результаті очищення, ускладнення й піднесення її цінностей і ідеалів до рівня соціально значимих, національних, загальнолюдських [4, с. 85].

Специфіку музичного катарсису розглядають мистецтвознавці З. Гайліте, Г. Воронцов, О. Полуніна, В. Протопопов. Однак, проблема формування потреби особистості в переживанні музичного катарсису вченими не розглядається взагалі.

Метою статті є аналіз змісту та структури музичного катарсису як цілісного духовного стану особистості.

Виклад основного матеріалу. Музичний катарсис ми розглядаємо як стійкий духовний стан особистості, що включає в себе раціонально-пізнавальний, емоційно-ціннісний і поведінковий компоненти й характеризує результат сприйняття художнього образу у творі мистецтва.

Раціонально-пізнавальний компонент музичного катарсису відображає сприйняття і пізнання художньої цінності, вираженої в музичному образі. Основу емоційно-ціннісного компонента складає засвоєння змісту цінності та її емоційна оцінка. Поведінковий компонент музичного катарсису виражається в перетворюючому впливі на особистість, виступає як акт саморегуляції. Отже, можливості сприйняття

Надійшла до редакції 24.02.2010

і потреба особистості в катарсичних переживаннях зумовлюють структуру й зміст музичного катарсису.

Оскільки характер спілкування з мистецтвом визначається не тільки естетичною потребою, але й сферою повсякденної свідомості (роботи Є. Бистрицького, В. Мазепи, Р. Шульги й ін.), то, на наш погляд, правомірно виділити *три типи музичного катарсису: психофізіологічний, гедоністичний і естетичний*. Потреба особистості в психофізіологічному й гедоністичному катарсисі відбиває певні форми функціонування мистецтва на рівні повсякденного світосприйняття, чи базисного рівня художньої реальності.

Естетичний тип музичного катарсису зумовлюється, на наш погляд, вищим рівнем художньої реальності – ідеальною сферою духовного спілкування. «Музичне в музиці як утілення естетичного відношення до дійсності – це і є той найбільш корінний її закон, який завжди формує твір як певний вид естетичного переживання духовних цінностей» [7, с. 147].

Здатність особистості до сприйняття музичного образу також впливає на тип музичного катарсису, оскільки зміст, що відтворюється в музичному образі, структурно підпорядкований сприймаючому суб'єкту, тобто орієнтований на певний тип взаємодії механізмів сприйняття. Імовірно, що вибір особистістю музичних образів і, відповідно, комунікативних структур, у яких «закодована» програма сприйняття, емоційний стан образу, свідчить про комунікативні потреби й можливості особистості в спілкуванні з мистецтвом.

Психофізіологічний музичний катарсис являє собою духовний стан, що розвивається в результаті сприйняття музичних образів, у яких однобічно реалізується комунікативний потенціал мистецтва (переважно твори масової музичної культури). Тому психофізіологічний катарсис виступає як засіб ствердження типологічних рис особистості.

Потреба особистості в психофізіологічному музичному катарсисі є вираженням потреби у певному типі емоційного насичення [2, с. 109]. Імовірно, що даний тип катарсису відбиває потребу в різних відтінках комунікативної і гедоністичної емоції. Так, наприклад, музика може викликати комунікативні емоції, виступаючи як засіб спілкування: навколо сучасних музичних течій і груп об'єднуються всілякі клуби шанувальників чи так званих фанатів. Музика виступає також і як засіб, що викликає приємні психофізіологічні відчуття особистості, і сприймається не як вид мистецтва, а як зручний чи незручний ритм для танцювального руху, що відповідає, мабуть, біологічним ритмам організму.

Оскільки музика – це мистецтво інтонованого змісту, а на психофізіологічному рівні музичного катарсису особистістю не охоплюється інтонаційна логіка музичного руху, то, відповідно, для такого реципієнта музика не є засобом художнього спілкування, а відіграє своєрідну «прикладну» роль «посередника», що сприяє комунікації та ідентифікації з даною соціальною групою.

Для смислової структури *психофізіологічного типу музичного катарсису* властиві: **а)** раціонально-

пізнавальний компонент: сприйняття і переживання окремих елементів музичної структури, а також художніх образів, у яких гіпертрофовано ритмічне й динамічне начала; **б)** емоційно-ціннісний компонент: потреба особистості в різних відтінках комунікативної і гедоністичної емоцій; **в)** поведінковий компонент: переживання психофізіологічного катарсису виступає засобом підвищення особистісної самооцінки й активної ідентифікації із соціальними ролями.

Гедоністичний музичний катарсис – це духовний стан, що характеризує результат переживання «стану-змісту» музичних образів, актуальних для даного соціуму й особистості. Тому гедоністичний катарсис сприяє розширенню духовного і соціального досвіду особистості.

Гедоністичний тип музичного катарсису – це рівень художньої насолоди музикою. Потреба в гедоністичному катарсисі відбиває потребу особистості в переживанні музики як певного змісту, а осмислення музичного тексту надає реципієнтові естетичної насолоди, що носить духовний характер (Ю. Борев) [1].

Смислова структура *гедоністичного типу музичного катарсису* представлена такими показниками: **а)** особистість відчуває і переживає емоційну виразність звуковисотного й ритмічного руху, розуміє логіку інтонаційного розвитку, тобто усвідомлює весь комплекс засобів музичної виразності, спрямований на створення музичного образу, але не усвідомлює культурно-історичні джерела музичного твору; **б)** потреба особистості в широкому спектрі емоційних переживань, які надають щирсердного комфорту: відтінки гедоністичних, ліричних, романтичних і комунікативних переживань; **в)** переживання гедоністичного музичного катарсису сприяє особистісному самоствердженню, що одержує відображення у вчинках і діях людини, здійснюваних за власною ініціативою.

Естетичний музичний катарсис – це стійкий духовний стан, у якому закладено високий ступінь інтимно-індивідуального і естетично адекватного розуміння музики особистістю. Звертання до різних видів музичної діяльності відбиває потребу людини в гармонії з навколишнім світом і стає духовно-практичною спрямованістю особистості.

Естетичні переживання можуть бути викликані, відзначає Ю. Борев, гармонічною єдністю художньої форми і змісту музичного твору, замилюванням перед творчим освоєнням світу композитором, «співмисленням», співчуттям, співпереживанням авторові, естетичною цінністю твору [1, с. 273–274]. При цьому творча активність художнього сприйняття прямо пропорційна інтенсивності естетичної насолоди (відповідно до формули Г. Айзенка).

Естетичний музичний катарсис – це рівень насолоди музикою як об'єктом, що побудований за законами краси. Для нього характерна настанова творчого мислення особистості на розуміння концептуальності змісту музичного твору.

Вірогідно, естетичний тип музичного катарсису відбиває потребу особистості в широкому

спектрі емоційних переживань (Б. Додонов), що опосередковані естетичним відношенням, почуттям краси, досконалості, гармонії. Потреба в естетичному переживанні накладає свій «відбиток» на будь-які види катарсису, які відчуває особистість.

Естетичний музичний катарсис як стійкий духовний стан виникає в процесі сприйняття художнього образу музичних творів і здійснюється очищенням, ускладненням і піднесенням духовного світу сприймаючої особистості. Результатом перетворювального впливу естетичного музичного катарсису є зміна особистісної системи цінностей, що знаходить відображення в думках, почуттях, відносинах, рішеннях і вчинках людини.

Смислова структура *естетичного типу музичного катарсису*: а) здатність сприймати музику як катарсичний об'єкт у сукупності його істотних ознак; настанова творчого мислення особистості на концептуальне розуміння змісту музичного образу твору; б) потреба в широкому спектрі катарсичних переживань, опосередкованих естетичним відношенням – почуттям краси, досконалості, гармонії; в) переживання естетичного катарсису сприяє гармонізації зовнішніх і внутрішніх протиріч у існуванні особистості, що виражається в зміні системи особистісних цінностей, а також життєвого шляху.

Потреба особистості у переживанні *психофізіологічного музичного катарсису* свідчить про те, що музика для такого реципієнта не є засобом художнього спілкування, а становить винятково комунікативну цінність. Інтеграційно-колективне сприйняття музики, відзначає Р.Тельчарова, зумовлюється законом художньо-операційної ідентифікації і формує нову модель єднання слухачів за допомогою музичної комунікації [5, с. 78 – 79]. Ученими, зокрема, підкреслюється здатність молодіжної музики виконувати комунікативну, комунікабельну і групостворюючу функції у формуванні молодіжних об'єднань [3, с. 119]. Отже, психофізіологічний катарсис виступає як засіб гармонізації відносин особистості із соціумом.

Потреба у переживанні *гедоністичного музичного катарсису* є потребою у переживанні музики як виду мистецтва, що приносить особистості насолоду й викликає естетичні почуття. Можна провести аналогію між потребою особистості в гедоністичному типі катарсису і повсякденним типом художнього сприйняття (дослідження Л. Беляєвої, О. Бурліної, Г. Дадамян, Д. Дондурей, Л. Невлер та ін.). Реципієнти повсякденного типу художнього сприйняття спираються на самостійне опанування фрагментарних знань, не усвідомлено володіють іманентною логікою мистецтва, але не відчувають, як правило, структуру цілого. Однак вони мають досить розвинуту здатність до переживання мистецтва і залучаються до нього як до мистецтва.

Гедоністичний музичний катарсис облагороджує і просвітлює особистість, зрівноважуючи її із середовищем, а також відбиває потребу особистості в самостверженні соціально цінних якостей.

Потреба у переживанні *естетичного катарсису* є відображенням особистісної потреби в спектрі різновалентних катарсичних переживань, що сприймаються крізь призму естетичного. За допомогою переживання естетичного катарсису особистість здатна ідентифікувати себе із системою цінностей різних культурних епох. Естетичний катарсис, що закладений у структурі й змісті музичних образів класичного мистецтва, здатний стати дієвим засобом духовного розвитку особистості, оскільки високий духовний потенціал такого мистецтва спрямований «на соціалізацію цілісної особистості та ствердження її самоцінного значення» [1, с. 130]. Тому формування особистісної потреби в естетичному типі музичного катарсису повинне стати тим засобом, що сприяє розвитку цілісності і різнобічності особистості, її світовідношення.

Висновок. Вірогідно, формування особистісної потреби в переживанні естетичного катарсису, закладеного в структурі та змісті музичних образів класичного мистецтва, сприяє створенню своєрідного культурного «імунітету», надає позитивної спрямованості вектору духовної культури особистості. Саме тому проблема вивчення специфіки та виховного потенціалу різних типів музичного катарсису вимагає подальшого дослідження.

Література:

1. Боров Ю. Б. Эстетика / Юрий Борисович Боров. – 4-е изд. – М. : Политиздат, 1988. – 496 с.
2. Додонов Б. И. Эмоция как ценность / Борис Игнатьевич Додонов. – М. : Политиздат, 1978. – 272 с.
3. Дряпіка В. І. Орієнтації студентської молоді на цінності музичної культури (соціально-педагогічний аспект) / Володимир Іванович Дряпіка. – Київ-Кіровоград : Державне Центрально-Українське видавництво, 1997. – 215с.
4. Карпенко И. М. Катарсис как методологическая основа формирования духовной культуры личности / И. М. Карпенко // Вісник ЛДПУ ім. Тараса Шевченка. – 2001. – № 9. – С. 85 – 91.
5. Тельчарова Р.А. Музыкально-эстетическая культура и марксистская концепция личности: Учебное пособие / Римма Александровна Тельчарова. – М. : Изд-во “Прометей” МГПИ им. В.И.Ленина, 1989. – 131с.
6. Флоренская Т.А. Проблема психологии катарсиса как преобразования личности // Психологические механизмы регуляции социального поведения / Т. А. Флоренская. – М. : Наука, 1979. – С.151–174.
7. Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке / Общ. ред. М. Е. Тараканова / Юрий Николаевич Холопов. – М. : Советский композитор, 1982. – С. 52 – 104.

Гофман І.Т., аспірант, кафедра музичної медієвістики і україністики

Національна музична академія
ім. М. В. Лисенка

ПУРИМШПІЛЬ ЯК ПІСЕННИЙ ЖАНР ЄВРЕЙСЬКОГО НАРОДУ

Анотація. На прикладі музично-театрального жанру пуримшпілю розглядаються риси давньоюдейської музичної творчості у процесі його еволюції від простого розважального жанру побутового характеру до його становлення на сценах професійного театру, роль у цьому процесі духовної традиції юдеїв.

Ключові слова: пісенний фольклор, бадхан, лец, пуримшпіль, Пурим.

Анотация. Гофман И. Т. Пуримшпиль как песенный жанр еврейского народа. На примере музыкально-театрального жанра пуримшпиля рассматриваются черты древнеиудейского музыкального творчества в процессе его эволюции от простого развлекательного жанра бытового характера до его становления на сценах профессионального театра, роль в этом процессе духовной традиции иудеев.

Ключевые слова: песенный фольклор, бадхан, лец, пуримшпиль, Пурим.

Summary. Hofman I. T. Purimshpil as a song genre of the Jewish people. By the example of musical-theater genre Purimshpil considered features ancient Judaic musical creativity in the process of its evolution from simple entertainment to the genre of domestic nature of its formation on the stages of professional theater, role in this process of spiritual traditions of the Jews.

Key-words: folk songs, badhan, lec, Purimshpil, Purim.

Впродовж багатьох поколінь єврейська народна пісня супроводжувала життя євреїв, зокрема, Східної Європи. Вона зберегла яскраві зразки народної мови, гумору, ставлення до життя з його смутком і радощами.

Починаючи з доби Середньовіччя традиційне музичне мистецтво євреїв утворило складний конгломерат, в якому давня спадщина стикалася й змішувалася з тими культурами, серед яких довелося жити євреям. Тож мелодії єврейських пісень того часу будувалися як на мотивах єврейської обрядовості, так і під впливом музики навколишніх народів. У музиці ашкеназів нові елементи походили від культур Центральної та Східної Європи – звідси властиві ашкеназському носачу¹ більш чітка («квадратна») структура наспівів, симетричність і повторність будови мелодики, декламаційний тон псалмодії. А у сефардів переважало і надовго збереглося арабо-іберійське начало – їхньому стилю характерні імпровізаційність, тривалі й «безкінечні» варіації.

Народна музика юдеїв часто використовувала прості інструменти і музикантами були як чоловіки, так і жінки. Авторами популярних пісень були Іцхак Лурія², Шломо Алкабец³, Ізраель Наджара⁴ (останній склав кілька сотень віршів та дібрав до них мелодії арабських, турецьких, іспанських, італійських пісень). Іншою була природа єврейської літургійної музики⁵,

¹ Носах (נֹסֵחַ), нуссах (נֹסֵחַ, נֹסֵחַ) – склад і порядок літургії, а також варіант молитви і її наспів, прийняті в певній громаді (сефардів, ашкеназів та східних євреїв різних країн).

² Лурія Іцхак бен Шломо Ашкеназі (1534, Срусалим, – †1572, Цфат), відомий як «רמב"ם», Ха-Арі (акронім словосполучення Ха-Ашкеназі раббі Іцхак) – творець однієї з основних течій кабали (т. зв. луріанської). Про вчення Лурії відомо з творів його учнів, написаних після його смерті (номер під час епідемії в Цфаті), в основному з книги Хаїма бен Йосефа Вітала «Ец ха-Хаїм» («Дерево життя»).

³ Алкабец Шломо бен Моше ха-Леві (ймовірно – 1505, Салоніки, – †1584, Цфат) – кабаліст та поет-містик. Автор книги «Ліккутей хакамот ле-хохмат ха-кабала» («Збірка введень у вчення кабали»). Його найвідоміший молитовний гимн «Леха Доді» («Іди, мій коханий») став однією із загальноприйнятих молитов у надвечір'я суботи. Вважав що символи відображають прихований внутрішній світ, характер понять.

⁴ Наджара Ізраель бен Моше (біля 1555 р., ймовірно Дамаск, – †біля 1625 р., Газа), єврейський поет. В своїх гимнах використовував стилістику і метрику арабської поезії. Автор збірки поезій «Змірот Ізраель» («Піснесіви Ізраїлю») та дидактичного трактату про суєтність людського життя «Месахекет бе-тевел» («Та, що грає у Всесвіті»). Писав на івриті.

⁵ У єврейській літургії є ряд основних ладів. У різних громадах ці ладо-мелодичні моделі називають по-різному – штайгер, модус, густ, макам і т.д. На цій основі хаззан будував мелодію, по-своєму її імпровізує та видозмінює. Вони іноді були пов'язані з конкретною молитвою і носили відповідні назви, наприклад, «Моген овес» (натуральний мінорний або еолійський лад), «Ахава рабба» (або фрейгіш густ - модифікований фригійський лад), «Литабах» (або іштабах густ), «Адошем малах» (варіант міксолідійського ладу), «мі шеберах» (модифікований дорійський лад), «Якум пуркан» і т.д. Однак за цими ж моделями співалися не лише названі, але й інші молитви і тексти. Деякі лади перейшли в юдейську музику з ірано-арабської культури, інші – (пізніше) – з інших, європейських музичних культур: іспанської, румунської, української, угорської [12].

Надійшла до редакції 25.03.2010

яка створювалася для чоловічого голосу без супроводу музичних інструментів. Тому деякі рабинські авторитети, подібно християнським священникам, засуджували світську музику як таку що була лише розважальною⁶. Духовні наставники не надавали вирішального значення естетичним якостям мелодії, так само як і красі голосу; головне, на їх розсуд – високі наміри молільника та відданість Господу.

З плином часу (XV-XVIII ст.) у культову музику юдеїв все частіше проникав мелос несинагогального, часто й неєврейського походження (прикладом такого проникнення може служити ханукальна пісня «Ма'оз цур», дуже популярна в сучасному Ізраїлі; в її основу лягли дві німецькі народні пісні XV і XVI ст.). Хазани⁷ нерідко запозичували мелос і хоч найбільш талановитим з них вдавалося створювати національні за духом пісні (шляхом переінтонування запозиченого музичного матеріалу); загалом цей процес привело до ослаблення своєрідності синагогальної музики і поступово втрачався зв'язок релігійної музики з її першоосною.

У другій половині XIX століття виникає інтерес до народної творчості. Один з перших збірників єврейських народних пісень було складено учнем Моше-Лейба Лілієнблюма⁸ – Давидом Апотекером (1855-1911), якого ще студентом Київського університету, заарештували за революційну діяльність і вислали з країни. Апотекер переїхав до Австро-Угорщини й оселився у Чернівцях, де в 1881 році видав свою колекцію «Ді Леер» (Ліри). Проте питання вивчення юдейського пісенного фольклору вперше гостро постало 1901 р., коли вийшла збірка текстів пісень «Єврейські народні пісні в Росії». Заклик її укладачів Саула Гінзбурга⁹

та Петра Марек¹⁰ записувати фольклор, через загрозу його зникнення послужив стимулом для вивчення народної творчості і звичаїв сефардів, євреїв з Ємену та інших мусульманських країн європейськими філологами, етнографами та музикантами. З 1930-1940-х рр. у сфері вивчення усної народної творчості євреїв Східної Європи у працях Рафаеля Патая¹¹, Берл Штока Садана¹² та інших дослідників було визначено два головні напрями фольклористики: вивчення фольклору у взаємозв'язку з сучасною та давньою єврейською культурою (особливо Біблією і галмудично-мідрашистською літературою) та встановлення зв'язків юдейського фольклору з фольклором навколишніх народів Близького Сходу. В результаті з'явилися такі значні зібрання східного фольклору, як «Скарбниця єврейсько-східних мелодій» Абрагама Ідельсона¹³ (в 10-ти томах, 1914-32), «Єврейські народні пісні в музичній обробці Юлія Енгеля»¹⁴

¹⁰ Марек Петро Семенович (1862, Шадов, Ковенська губернія, нині Шедува, Литва, – †1920, Саратов), історик російського єврейства і фольклорист. Автор праць «Історія релігійної боротьби» у двох частинах (присвячена виникненню хасидизму) та «Історія єврейської інтелігенції в Росії» (частково їх опублікували в 1922-28 рр. в збірниках «Єврейська думка», «Єврейський вісник» та «Єврейська давнина»).

¹¹ Патай Рафаель (1910, Будапешт – †1996, США), ізраїльський та американський учений-антрополог, дослідник Біблії, видавець. Автор кількох сотень статей та близько 30 книг – «Введення в антропологію» (тт. 1-2, 1947-48), «Ізраїль між Сходом і Заходом» (1953), «Культури в конфлікті» (1958), «Золота річка до золотого шляху: суспільство, культура та зміни на Близькому Сході» (1962), «Єврейські міфи: книга Буття» (спільно з Р. Грейвс, 1964), «Єврейська богиня» (1967), «Намети Якова: діаспора вчора і сьогодні» (1971), «Арабська свідомість» (1973), «Міф про єврейську расу» (спільно з Дженніфер Патай-Уінг, 1975), «Єврейська свідомість» (1978), «Зниклі світи єврейства» (1981) та ін. Багато з цих книг перевидувалися. Був упорядником багатотомних монографій: «Республіка Сирія» (тт. 1-2, 1956), «Республіка Ліван» (тт. 1-2, 1956), «Королівство Йорданія» (1956), видавцем «Щорічника Герцля» (1958-65) та «Повного видання щоденників Теодора Герцля» (тт. 1-5, 1960), головним редактором першого видання «Енциклопедії сionізму та Ізраїлю» (тт. 1-2, 1971).

¹² Садан Берл Шток (1902, Броди, Галичина, – †1989, Єрусалим) – ізраїльський дослідник літератури на івриті та ідиш, письменник і перекладач. Лауреат Державної премії Ізраїлю (1968).

¹³ Ідельсон Абрагам Цві (1882, Феліксберг, Курляндська губернія, нині Юркаліне, Латвія – †1938, Йоганнесбург, Південна Африка) – музикознавець, композитор, кантор. Основоположник сучасного єврейського музикознавства і один з перших етномузикознавців. Автор ряду праць «Скарбниця єврейсько-східних мелодій» (видана англійською, німецькою та івритом, тт. 1-10, 1914-32; включає публікацію понад тисячу фонографічних записів Ідельсона), «Сефер ха-шірім» («Книга пісень», тт. 1-2, 1913-22; перше видання збірки пісень в Єрец-Ізраїль), «Толдот ха-негіна Ха-іврит» («Історія єврейської музики», т. 1, 1924, тт. 2-3 в рукописах), «Єврейська музика в її історичному розвитку» (англійською мовою, 1929, 1968), «Єврейська літургія» (англійською мовою, 1932, 1968) та інші, а також понад сотні наукових статей. Ідельсону належить перша ізраїльська опера «Іфтах» (поставлена в Єрусалимі й видана в 1922 р.), ряд пісень, в тому числі «Мішмар-ха-Ярден» (на слова Н. Х. Імбера) і обробка хасидської мелодії – популярна «Хава нагіра» (текст композитора).

¹⁴ Енгель Юлій Дмитрович (1868, Бердянськ – †1927, Тель-Авів) – музичний критик, лексикограф, композитор,

⁶ З часу Хая бен Шріри (XI ст.) багато єврейських мислителів вважали шкідливим слухання і виконання арабських пісень про кохання. Маймонід називав захоплення піснями втратою часу; в тому ж дусі висловлювався навіть Іехуда ха-Леві. Інші вчені, навпаки, високо цінували музику, наприклад, філософ Аврахам бар Хія ха-Насі († близько 1136). Шем Тов Фалакера – один з найбільш видатних релігійних ліберів Галахи – вважав музику третього за значенням земною цінністю (після мудрості і щастя).

⁷ Хазан (חָזָן) – посадова особа громади; сьогодні – синагогальним кантор. Слово «хазан» часто зустрічається в талмудичних джерелах, де воно стосується різних посадових осіб: виконував обов'язки служителя і наглядача в Храмі, стовицав звуком труби про настання суботи та свят, супроводжував прочан, звеселяв молодих на весіллі, втішав скорботних в дні жалоби і т. п.).

⁸ Лілієнблюм Моше Лейб (1843, Кейданы, нині Кедайнай, Литва – †1910, Одеса), письменник і публіцист періодів пізньої Хаскалі і руху Ховевей Ціон (חֲבֵרֵי צִיּוֹן), П'л' ב' צ' י' י' , буквально «ті, що люблять Сіон»; або палестинофіли). Писав переважно на івриті, є автором циклу резонансних статей «Юіше лебнсфраген» («Питання єврейського життя») одеської газети на ідиш «Кол мевасер» (додаток до «Ха-Меліц»), в яких викривав фанатизм, традиційне єврейське виховання, яке калічить дітей, непристосованість євреїв до праці і ефемерність їх пошуків заробітку, самовдоволеність багатіє і затурканість зубожілих мас, обездоленість жінки.

⁹ Гінзбург Саул Мойсейович (1866, Мінськ – †1940, Нью-Йорк) – журналіст та історик російського єврейства. Писав на ідиш та російською мовою. Співпрацював у журналі «Схід» (з 1892 р.), в якому опублікував своє дослідження «Забута епоха» (1896) про перший єврейський журнал початку 1860-х рр. російською мовою – «Світанок».

(3-й випуск цієї серії був виданий у Москві в 1909-12 рр.), «Єврейські народні пісні для фортепіано» (виданий у 1930 р. після смерті автора). Також збором і популяризацією фольклору у 1908-1924 рр. займалося Товариство єврейської народної музики¹⁵. У ті ж роки з'являються і перші дослідження з історії єврейської музики, в тому і народної – «Давньоєврейська музика» Миколи Бернштейна¹⁶ (1908), збірник статей Лазаря Самінського «Про єврейську музику» (1914) та ін. Вважається, що перший «академічний» збірник єврейських пісень був підготовлений відомим німецьким біблеїстом і гебраїстом Густавом Далманом¹⁷ (1855-1941) і виданий Інститутом Юдаїки в Ляйпцігу 1888 року. Та ще більш значний вклад в цю галузь музикознавства здійснив Мойсей Якович Берегоївський (1892 – †1961) – активний збирач єврейського музичного фольклору, автор ряду праць, в яких з позицій сучасного музикознавства ретельно аналізує єврейську народну музику. Свої роботи писав російською мовою та на ідіш. Головні твори: «Єврейський музичний фольклор» (т. 1, російською та ідіш, 1934; другий том, оголошений на наступний рік,

не з'явився)¹⁸, «Ідіше інструментале фолксмузік» (ідіш; «Єврейська народна інструментальна музика», 1937), «Єврейські народні пісні» (1938, спільно з Ісааком Соломоновичем Фефером¹⁹), «Єврейські народні пісні» (1962); в Ізраїлі залишилися копії неопублікованої роботи М. Береговського «Мистецтво клезмерів». Проте в історії музикознавства все ще залишається відкритим питання взаємозв'язку народної пісенної творчості юдеїв з їх канонічною літургійною традицією, тож метою роботи є дослідження одного з найяскравіших проявів даного явища на прикладі музично-театрального жанру пуримшпіля; цьому ж підпорядковане і завдання статті – комплексно прослідкувати шляхи взаємопроникнення народної і духовної практики євреїв, виявити ознаки їх взаємовпливу.

До XVI ст. остаточно в юдейській музичній практиці утвердилася заборона грати на інструментах по суботах і святкових днях (вважалося, що це наслідування чужих культів [авода зара]) і слухати жіночий спів. Винятком було свято Пурим²⁰. У цей час мандрівні трупи ставили короткі п'єси, пуримшпілі ('пуримські вистави'), пов'язані з сюжетом біблійної книги Естер. Втім, поняттям «пуримшпіль» позначаються також вистави на інші сюжети з Біблії. Такого роду спектаклі могли виконуватися не тільки в Пурим, але і під час інших єврейських свят, наприклад, в Хануку²¹.

фольклорист, один із зачинателів руху за відродження єврейської національної музики. Видавець російського перекладу кращого на той час «Музичного словника» Гуго Рімана (Москва, 1902), який поповнив своїми статтями про російську музику, зібравши найбагатший і маловідомий матеріал про музичних діячів та установи (близько 800 статей), вів російський відділ у німецькому виданні «Словника». Енгель брав участь у створенні «Енциклопедичного словника товариства А. Граната» (вів музичний відділ у четвертому виданні, автор статті про російську музику, М., 1899); написав також музичний довідник «В опері» (Москва, 1911). За матеріалами його лекцій, якими відкривались симфонічні концерти, були видані «Короткий музичний словник» (Москва, 1907, 1909) та «Кишеньковий музичний словник» (Москва, 1913).

¹⁵ Товариство єврейської народної музики – об'єднання єврейських музикантів у Росії. Засноване в листопаді 1908 р. групою ентузіастів, пов'язаних з Петербурзької консерваторією, здебільшого учнів Миколи Римського-Корсакова, в числі яких були Соломон Розовський, Лазар Самінський, Михайло Гнесін, Йосиф Ахрон, Андрій Житомирський (1881-1937), Любов Штрайхер (1888-1958). За початковим задумом об'єднання мало називатися Товариство єврейської музики, але влада погодилася дозволити його створення лише за умови, що організація буде займатися виключно музичним фольклором. Головою Товариства єврейської народної музики було обрано Давида Черномордікова (1869-1947).

¹⁶ Бернштейн Микола Давидович (1876, Мітава, Латвія – †1938, Санкт-Петербург) – музикознавець. Був одним із засновників «Товариства письменників про музику» і Народної консерваторії. Виступав як музичний оглядач в багатьох газетах і журналах. Серед численних праць Бернштейна – книга «Давньоєврейська музика» (1905). Бернштейн був також співробітником музичного відділу енциклопедичного словника Брокгауза і Ефрона (додаткові томи) і Єврейської енциклопедії.

¹⁷ Далман Густав (1855 – 1941) – німецький вчений біблеїст, робота якого над дослідженням Євангелія арамейською мовою вплинула на подальший розвиток наукових студій в цьому напрямку, особливо в інтерпретації вчення Ісуса про Царство Боже. В своїй книзі «Священні місця і шляхи» (1928) описав особливості життя і традицій палестинців.

¹⁸ В останні роки в Україні видано його працю М. Я. Береговський Пуримшпілі. Єврейские народные музыкально-театральные представления / вст. статьи Э. Береговская; ред. Л. Финберг, Г. Аронов, О. Мудрагель, М. Петровский, М. Феллер]. – Київ: «Дух і Літера», 2001. – 646 с. – (Библиотека института юдаики «Еврейский музыкальный фольклор»; т. 5.) [1]

¹⁹ Фефер Ісаак (1900, містечко Шпола на Черкащині – †1952, Москва) – єврейський поет і громадський діяч. Писав на ідіш. Автор численних віршів і поем, серед них: «Пласти» («Пласти»; Харків, 1932, друге видання Київ, 1934), «Цвішн хімл ун айз» («Між небом і кригою»; Харків, 1934), «Ятн» («Діти»; Харків, 1934), «Лебн зол дос лебн» («Хай живе життя»; Харків, 1934), «Крафт» («Сила»; Київ, 1937; друге видання Київ, 1941), «Ін а мазлдікер шо» («В добрий час»; Київ, 1941) і багато інших.

²⁰ Пурим (פּוּרִים, פּוּרִים) – назва походить від слова пур – 'жереб', який кидав Гаман, щоб визначити місяць винищення євреїв (Есф. 3:7) – оскільки це свято також знаменує прийняття Тори з любові [2, с. 154], тому відповідає святу Шаву'от, яке Біблія визначає як хаг ха-кацір ('свято жнив першого урожаю'; Ісх. 23:14-16) (שָׁבֹוֹת, буквально 'седмиця'; в християнстві – П'ятидесятниця. За Второзаконням (16:9-10) Шаву'от це свято завершення відліку семи тижнів після свята Песах (פּֿסַח, тобто весняне свято в пам'ять виходу євреїв з Єгипту; в християнстві – Пасха) [11, с. 5].

²¹ Ханука (на івриті חַנּוּכָּה – 'новосілля, оновлення') – це продовження свята Суккот (סֻכּוֹת, буквально 'кущі'), які святкуються по 8 днів [2, с. 156]. Назва свята Ханука походить від виразів ХАНУКАт ха-Баїт (освячення [оновлення] Храму) або ХАНУКАт бет Хаїмонаїм (освячення будинку Хасмонейів). Свято було встановлено в епоху Іегуди Маккавея в пам'ять про очищення Храму і відновлення храмового служіння, що послідувало за розгромом і вигнанням з Храмової гори греко-сирійських військ і їх єврейських прихильників [3, с. 4].

У середньовічній рабинській літературі говориться про єврейських мандрівних співаків бадханім²² і лейцанім²³. Ймовірно, вони традиційно брали участь і в весіллях, і в ханукальних, і пуримських святах. Єврейський *лец* типологічно близький середньовічним гістріонам. Це мистецтво формувалося в юдейському середовищі під впливом європейських зразків. Мистецтво леців спочатку вирізнялося синкретизмом: кожен і співав, і танцював, і грав на музичних інструментах, ще й казки розповідав. Але поступово відбувається розподіл леців за видами творчості, за типом слухачів, до яких вони найчастіше звертаються²⁴. У XV столітті був відомим лец на ім'я Гумфлін дер Катовес-Трайбер (жартівник, майстер витівок) [13].

Подібно вагантам, леци нерідко складали віршовані сатири на злободенні теми, комічні куплети, іноді непристойного змісту. У Франції вже в XIII столітті були відомі євреї-трубадури, які виступали зі своїми піснями на весіллях і ярмаркових гуляннях. У Німеччині блазні-євреї наслідували німецьких паяців, копіювали їх трюки і специфічний костюм.

Єврейські комічні актори наслідували виконавську техніку блазнів-християн, але їх мистецтво розвинулося у відповідності зі специфікою єврейського побуту і святкових церемоній. Звідси основні особливості цього етапу розвитку театральної культури у євреїв – фольклорний характер вистав перед кількісно обмеженою аудиторією, імпровізаційна основа виконавської техніки, монодраматичний репертуар, що складався з коротких комічних сценок, центральною фігурою в яких був *лец*, а потім *маршалек* (бадхан)²⁵ [10, с. 23].

Бадхани демонстрували своє мистецтво у рамках весільного обряду. Співали як єврейські, так і неєврейські пісні, виконуючи дидактичну і розважальну функції водночас. Теми брали з давньоюдейської літератури та обряду, вкладаючи їх у німецький ритм, фразеологію, і лексику. У репертуар входили весільні пісні у формі загадок за біблійним зразком, співи, що прославляють нареченого, наречену і їх батьків, з включенням відповідних цитат із Талмуду та з використанням елементів синагогального мелосу, адаптації з німецьких



Середньовічні маски
Пуримського свята.

та італійських лицарських романів; а також різні переробки сучасних німецьких пісень, і перекладів з німецької мови²⁶. Вони розповідали казки з музичними вставками, співали історичні балади, народні і весільні пісні, і святкову музику. Репертуар бадханів швидко звільнився від елемента наслідування і набув самобутності. У ньому найважливішу роль відігравали традиційні пісні єврейських свят. Ці пісні були різної тривалості, і часто мали стандартну мелодію, а інші співалися речитативом.

Святкування Пурима передбачало і карнавалізацію дійства: заохочення зазвичай неприпустимого пияцтва, жартівливі переробки священних текстів і т. п. Тож пуримшіпль частково продовжив традиції релігійно-епічної поезії мовою ідиш XIV-XVI ст., в якій історія Естер і Мордехая була однією з центральних тем²⁷ – на сюжет книги Естер (Мегілат Естер) існує поема датована XV ст. [13]. Вона не призначалася для сценічного виконання, але читалася вголос монологічним речитативом з особливим наспівом (*ніггун*) під час святкової трапези. Пурим супроводжувався також виступами бадханів з пародійними пуримськими проповідями «пуримського ребе» [10, с. 22], молитвами та піснями на івриті та ідиш. З такого репертуару не пізніше середини XVI ст. розвинулися прості театралізовані вистави у вигляді серії пародійних монологів або комічних діалогів (інтерлюдій) з прологом і епілогом, які виконувалися декількома учасниками, які ходили на Пурим по домівках і виступали за частування або за невелику плату. Тексти в цю епоху імпровізувалися виконавцями і не перевищували за обсягом кілька сот римованих рядків.

²⁶ В якості основної мови бадханів утвердився ідиш, і більшість створених ними пісень ставали частиною фольклору на цій мові.

²⁷ До кінця XVII ст. немає відомостей про виконання драматичних вистав у жанрі пуримшіпля на інші біблійні сюжети.

²² Бадхан (ז. ז. ז.), той хто забавляв гостей на родинних урочистостях, головним чином на весіллях. Видатним представником вважається Ельякум Цунзер (1835, Вільно – †1913, Нью-Йорк).

²³ Театрознавець Тетяна Степанчикова вважає, що це явище початково зародилось в середовищі хазанів (ז. ז. ז.), висока майстерність співу яких мала своїх поціновувачів серед неєврейської знаті [10, с. 22].

²⁴ Нерідко менестрель-євреї ставали придворним артистом халіфа, еміра, єпископа або короля. Аль-Мансур аль-Язуді (IX ст.) був призначений придворним музикантом халіфа Кордови. Серед французьких труверів XI-XIV ст. були відомі євреї-співаки Матьє ле Жюїф і Боніфас з Нарбонни; євреєм був і знаменитий німецький мінезінгер Зюлскінд з Трімберга.

²⁵ Їх виникнення відбулось паралельно з мистецтвом клезморім, і пов'язують це із зародженням у першій половині XVIII століття хасидизму. Згідно з цим вченням, веселити людей — справа Божя. В Талмуді сказано, що пророк Ілля вказав на двох праведників, які заслужили місця в Царстві Небеснім (Олам Хаба), оскільки розмішляли сумних людей.



Середньовічні маски Пуримського свята.

Ймовірно, під впливом італійського карнавалу стало звичаєм переодягатися на Пурим. Переодягання у карнавальні костюми було поширеним, зокрема, у єврейських общинах Італії та Польщі, де молодь зодягалась у верхній одяг навиворіт, з вивернутим правим рукавом, адже в книзі Естер сказано – «все навпаки»²⁸ [9, с.18]. Причому чоловікам дозволялось навіть переодягатися в жіночий одяг і навпаки, що у звичайній ситуації є категорично забороненим Галахою – Тора однозначно застерігає про гріховність видавати себе за представників протилежної статі, і, відповідно, переодягатися в їхній одяг, як і вдягати одяг, характерний для ідолопоклонників, і свідомо наслідувати їх стиль поведінки. Однак на карнавалі Пуриму юдеї зображують ідолопоклонників Ахашвероша і лиходія Гамана; окрім того, було прийнято, щоб у пуримшпілі всі ролі виконували чоловіки, в тому числі і роль Естер²⁹. Це масове свято, у якому брала участь вся громада, адже ролі знали всі – змалечку кожному з них було наперед відомо чия родина представлятиме того чи іншого персонажа вистави [10, с.22].

Вдосконалення та ускладнення драматичної форми пуримшпіля відбувалося і під впливом німецького театру, в репертуарі якого в XVI-XVII ст. біблійні п'єси, зокрема, на сюжет книги Естер, займали одне з центральних місць. Театр у німецькомовних країнах після Реформації перестав бути залежним від церкви і набув світського характеру. До віддавна існуючих жанрів коліскових, любовних, весільних, релігійних, та святкових пісень додалися нові: танцювальні, застольні, гумористичні, робітничі, дитячі, солдатські і сатиричні. Перша з відомих п'єс на ідш – анонімна «Ахашвейрош шпіль», датується 1697 роком. Вона дійшла до нашого часу у вигляді рукопису, переписаної, цілком ймовірно, з більш давнього

²⁸ Традиція переодягання має глибокий символічний смисл: вважається, що хоч обличчя Всевишнього приховане [7, с. 11], і Він не проявляє явного керівництва механізмами земного світу, це лише зовнішня оболонка – Всевишній є незмінним і залишається таким, яким він постав при виході юдеїв з Єгипту (до епохи Естер чудеса були явними, але починаючи з цього часу вони стали прихованими, хоч їхня суть залишилась незмінною) [8, с. 84].

²⁹ Традиція носити маски виникла ще в XV ст. – спершу їх використовували для анонімності при пожертвуванні для бідних, щоб не викликати в нужденних почуття сорому під час отримання подарунків [9, с. 18-19].

списку євреєм-вихристом Йоганом-Крістіаном Якобом з Кракова на замовлення відомого німецького дослідника Йогана-Крістофора Вагензайля³⁰.

Відомі твори в жанрі пуримшпіля і на інші сюжети: «Мойше рабейну башрайбунг» («Життєпис нашого вчителя Мойсея»), написаний в середині XVIII століття; «Акейдос Іцхок» («Жертвоприношення Ісаака»); «Ганне ун Пніне» («Гана і Пніна») «Гохмес Шлойме»; («Премудрість Соломона»). Саме ці п'єси лягли в основу пізніших переробок і фольклорних версій біблійних драм. Формально залежні від німецької драматургії в трактуванні самих сюжетів Біблії, автори п'єс у жанрі пуримшпіля, однак, залишаються вірними національній традиції, що тягнеться до мідрашів³¹ та середньовічної єврейської екзегези на івриті, зберігають особливості традиційної інтерпретації теми і персонажів, іноді майже буквально слідує за текстами своїх джерел.

В єврейських біблійних драмах продовжилася лінія і пародійної літератури на ідш. Це проявлялося, наприклад, в тому, що в деяких ранніх Пуримшпілях Мордахай – персонаж комічний з вельми фривольною роллю. Це викликало бурхливе обурення рабинів; зокрема, майже весь тираж «Ахашвейрош шпіль» видання 1708 р. було спалено за ухвалою керівництва франкфуртської громади. Поступово образ заступника юдейського народу набув більш серйозного характеру, однак і це не змінило негативного ставлення релігійних авторитетів до пуримських вистав. Неодноразово приймалися постанови, що забороняли відвідувати такі вистави й загрожували порушникам великим штрафом, але, незважаючи на це, пуримшпіль був дуже популярний і збирав численну публіку, серед якої були не лише євреї, але й християни.

Однією з перших вистав за драмою «Мехірес Йосеф» («Продаж Йосифа», єдиний драматичний пуримшпіль цього періоду, автор якого відомий) був поставлений не пізніше 1714 р. у Франкфурті-на-Майні учнями місцевої ешиви³² під керівництвом автора п'єси Бермана з Лімбургу (народився у другій половині XVII ст.); п'єса під тією ж назвою була поставлена учнями ешиви в Мінську в 1858 р.

³⁰ Вагензайль Йоган-Крістофор (1633 - 1705) – німецький ерудит, вчений-юрист, гебраїст і сходознавець.

³¹ Мідраш (מִדְרָשׁ; буквально «вивчення», «тлумачення») – жанр літератури гомілетичного характеру, представлений вже в Мішні, Тосефті, а пізніше і в Гемарі. Однак дуже часто під назвою Мідраш виявляються зібрання окремих текстів, яке включає в себе біблейські екзегези, публічні проповіді, агадот і халахот, які становлять послідовний, в основному агадичний коментар до біблейських книг. За часом виникнення і включення до зібрання агадичні Мідраші поділяють на ранні (періоду амораїв), середні (епохи Другого храму та апологетичної літератури) і пізні (XI-XII ст.).

³² Ешива (עִשָּׂוּת; буквально «сидіння», «засідання»), в історії юдеїв – назва інституту, вищого релігійного навчального закладу, призначеного для вивчення Усного Закону, головню Талмуду (תּוֹרָה וְשֵׁנַי, «вчення») – зібрання правових і релігійно-етичних правил юдаїзму, що охоплюють Мішну і Гемару в їх єдності. Талмуд – унікальний твір, що включає дискусії, які велись впродовж восьми століть законовчителями Ерец-Ізраєлю та Вавілонії, і призвели до фіксації Усного Закону.

У Німеччині та Голландії в середині XVIII ст. виникли постійні театральні трупи, репертуар яких складався з біблійних драм на ідіш, які виконувалися під час Пуриму і, рідше, в дні Хануки і Песах. У такому театрі нерідко використовувалися досягнення новітньої європейської театральної техніки, для постановок спеціально писали музику, виготовляли декорації і костюми для акторів. У виставах зберігалися багато характерних рис єврейських фольклорних вистав традиційного пародійного та імпровізаційного репертуару, а на комічні ролі було прийнято запрошувати професійних бадханів.

У процесі свого розвитку жанр пуримшпіля поступово стирає не тільки географічні, а й часові межі. У різні епохи в залежності від тих чи інших соціальних відносин пуримшпіль змінював свій характер, виконавши еволюцію – від релігійно-проповідницької драми через моралістично-побутову оперу до народно-блзнівського видовища у стилі «comedia del'arte». Театральний розвиток пуримшпіля відноситься до початку XVIII століття, коли його тексти почали набувати характер сатири на багатіїв і рабинів. Сьогодні цей елемент єврейської народної культури, що в XVI – XIX століттях переслідувався рабинами, став не лише невід'ємним елементом релігійного життя юдейського народу, але й посів вагомe місце у наукових студіях.

Бібліографія:

1. Береговский М. Я. Пуримшпили. Еврейские народные музыкально-театральные представления / [вст. статьи Э.Береговская ; ред. Л. Финберг, Г. Аронов, О. Мудрагель, М. Петровский, М. Феллер]. – Київ: «Дух і Літера», 2001. – 646 с. — (Библиотека института иудаики «Еврейский музыкальный фольклор»; т. 5.)
2. Глазерсон М. Тайны еврейских праздников / Матитьягу Глазерсон / [пер. с англ. М. Кравцова ; ред. А. Шамис]. – Москва: Мосты культуры, 2000. – С. 154—156.
3. Дан Д. Евреи и греки: предыстория Хануки / Давид Дан // Земля под ногами. Бюллетень образовательного центра «Мидраша Ционит». — 2002. — № 23. — С. 4.
4. Нюстрем Е. Библейский словарь : [новое пересмотр. и исправл. изд. с ил.] / Эрик Нюстрем ; [пер. со шведского под ред. И. С. Свенсона]. – Санкт-Петербург: Библия для всех, 1998. – 518 с.; 4 мапи.
5. Песах: бегство от рабства. // От сердца к сердцу. Ежемесячное издание еврейской религиозной общины Хабад-Любавич. — 2003. — № 40. — С. 2—5.
6. Песах – праздник свободы. // Мост. Бюллетень Еврейского агентства Сохнут-Украина. — 2005. — № 62. — С. 6—9.
7. Пурим / сост. Ф. Левитас, В. Завадникова, И. Петрушанская. — [2-е изд.]. — Киев, 1997. — 36 с.
8. Пурим. Смысл и философия Пурима. Свиток Эстер с комментарием, основанным на еврейской Традиции. Обычаи и традиции Пурима / [сост. П. Полонский ; ред. кол. «Маханаим»]. – Иерусалим, 1992. – 104 с. — (Серия «Праздники»).
9. Пурим – Иерусалим, 1997. – 28 с. — (Мин. абсорбации Израиля).
10. Степанчикова Т. О. Історія єврейського театру у Львові. «Крізь терни до зірок!» / Тетяна Омелянівна Степанчикова — Львів: Ліга-Прес, 2005. — 376 с., іл.
11. Шаву'от // Мост. Бюллетень Еврейского агентства Сохнут-Украина. — 2006. — № 76. — С. 5.
12. Береговский М. Я. Еврейская народная инструментальная музыка [Электронный ресурс] / Моисей Яковлевич Береговский ; [общ. ред. текста, примеч. и заключит. ст. М. Гольдина]. — Москва: Советский композитор, 1987. — 280 с. — Режим доступа до журн.: http://zhurnal.lib.ru/p/ppjar_p_p/aaa1.shtml
13. Карп В. И., Карп О. В. Взлет и крах еврейского экспрессионистского театра [Электронный ресурс] / Вячеслав Ильич Карп, Ольга Вячеславовна Карп // Интернет-версия журнала «Самиздат» — Режим доступа к журн.: http://zhurnal.lib.ru/p/ppjar_p_p/aaa1.shtml

Дорош Т. Л., викладач
кафедри фортепіано

Харківський гуманітарно-педагогічний
інститут

ПРОВІДНА РОЛЬ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ В ДУХОВНОМУ РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ: ІСТОРИЧНИЙ, ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТИ

Анотація. У статті розглядаються питання музичного виховання, його провідна роль у духовному розвитку особистості. Оскільки музика – мистецтво часу, а не простору, доцільно розглянути виховний процес у історичному, теоретичному та практичному аспектах.

Ключові слова: музичне виховання, музичний світогляд, особистість, духовна гармонія, культура, суспільство.

Аннотация. Дорош Т. Л. Ведущая роль музыкального воспитания в духовном развитии личности: исторический, теоретический и практические аспекты. В статье рассматриваются вопросы музыкального воспитания, его ведущая роль в духовном развитии личности. Поскольку музыка – искусство времени, а не пространства, целесообразно рассмотреть воспитательный процесс в историческом, теоретическом и практическом аспектах.

Ключевые слова: музыкальное воспитание, музыкальный кругозор, личность, духовная гармония, культура, общество.

Annotation. Dorosh T. L. The leading role of musical education in spiritual development of the personality: historical, theoretical, pedagogical aspects. In this article the questions of musical education are examined, and his leading role in spiritual development of the personality. Coming from that musical – is the art of time, not the art of the space, it is necessary to consider an educate process in historical, theoretical, pedagogical aspects.

Key words: musical education, musical range of interests, personality, heartfelt of harmony, culture, society.

Постановка проблеми. Динамічні процеси, що відбуваються у сучасному суспільстві, висувають нові вимоги до системи освіти й виховання. І в цьому є сенс. Справа в тому, що з розвитком суспільства, переходу його від одного якісного стану до іншого, змінюється й особистість: її світогляд, моральність, якісні орієнтири.

Щоб зрозуміти роль музичного виховання в духовному розвитку особистості, слід розглянути сам процес виховання в єдності з навчанням, де особистість по-справжньому розкриває свої розумові, морально – духовні та фізичні здібності. Головними критеріями музичного виховання є формування гармонійної, всебічно розвиненої особистості, здатної до творчого розвитку, наукового пізнання, самоосвіти, самовдосконалення, самоорганізації, тобто ті якості, що необхідні для діяльності сучасної людини, і відповідно, мають соціальне значення.

У філософській, психологічній, педагогічній, мистецтвознавчій літературі існують різні погляди та інтерпретації щодо музичного виховання.

Викладене обумовлює актуальність статті та визначає її мету.

Мета дослідження: аналіз закономірностей і особливостей розвитку музичного виховання, що впливають на духовний розвиток особистості.

Об'єкт дослідження: музичне виховання, його вплив на духовний розвиток особистості.

Предмет дослідження: особливості розвитку музичного виховання в історичному, теоретичному та практичному аспектах.

Аналіз праць філософів, численних фахівців педагогіки, мистецтвознавства, психології (Платон, Аристотель, В. Сухомлинський, Е. Браудо, В. Шестаков, І.Бех та ін.) доводять про необхідність музичного виховання, де в творчій діяльності розкривається духовний світ особистості.

Виклад основного матеріалу. Традиції українського виховання склалися під впливом західної культури, нашаровуючись на національні особливості.

Філософи Давньої Греції вважали музику вищим носієм душевної рівноваги, душевного спокою, стверджували, що кожна планета має свій музичний «тон», звідси й пішов вислів «музика сфер». Платон і Аристотель пропонували встановити державний контроль у використанні музики: здійснювати суворий і чіткий відбір, який має бути націлено на розвиток добродійства – мужності, стійкості, самовладання, твердості духу, громадянського обов'язку. Філософи надавали перевагу дорійській мелодії, як більш «мужньої, що знаходиться в гущі військових дій і вимушеної подолати будь-які труднощі» [8, с. 401]. На думку Платона, музичне виховання є найбільш важливим тому, що музично освічена людина сприймає прекрасне в душі та у живленні музикою стає чеснішою й добрішою. Музика трактувалась як музичне виховання у комплексі з поезією-музикою-танцями, що є свого роду гімнастикою душі та психіки, морально життєве тренування людини. Подальший

Надійшла до редакції 15.01.2010

розвиток музичних ритмів у ХХ ст. сформує нову науку – ритміку, де представлені всі знання, накопичені людством. Еміль-Жак Далькроз, композитор, професор Женевської консерваторії – засновник системи музично-ритмічного навчання, доводить, що заняття ритмічного виховання у поєднанні з музикою сприяють не тільки розвитку почуття ритму, але й позитивно впливають на настрої і самопочуття людини, відкривають можливості успішної роботи над виправленням недоліків фізичного та психічного стану.

Аристотель (автор «Риторики», «Політики», «Мистецтво поезії») розглядає музику, завдяки її етносу, у здатності виховувати певний уклад психіки і катарсису (katharsis) як вищу очищення від пристрасті, заради чого досягається цілющість духу та благочестя душі [1, с. 640]. Тобто, як і Платон, Аристотель доводить про необхідність музичної освіти, її вплив на розвиток особистості.

Музична освіта Середньовіччя розглядається не в трактах філософів, педагогів, музикантів, а в теоретичних розробках монахів – у вигляді правильного багатоголосного співу. Церковний спів і музика тісно пов'язані з релігією (храмова, культова), мали супроводжувати магичні та символічні дієства релігійної служби та неодмінно викликати душевну гармонію, рівновагу, що створює те особливе почуття, яке забезпечує духовну величність, віру, благочестя. Перший законодавчий документ зазначеної доби – «Григоріанська збірка» (засновник – діяч «Співацької школи» Григорій), що дозволяє виконання сольного та хорового церковного співу; введені засоби написання звуків мають збуджувати фантазію та безпосередньо перетворюватися в музичне звучання [3, с. 17-18].

Музика здійснювала великий вплив на розвиток культури Середньовіччя: кращі музиканти світу служили церковними органістами й супроводжували церковний спів; ознакою життєвого успіху, знатного походження та куртуазного виховання готичного стилю був розпис костюму з нотними знаками: Карл Орлеанський носив коту (плаття, вдягнене на сорочку), рукави якої були прикрашені вишитими шовком словами пісеньки, а ноти інкрустовані 960 перлинами [11, с. 50].

Музичне виховання епохи Відродження змінюється під впливом економічних, ідеологічних, політичних, культурних, наукових, філософських змін, особливо гостро це відчувається починаючи з XV століття. «Саме людина з її тілесністю вперше в епоху Відродження усвідомлюється і змальовується такою, якою вона є насправді: не носієм гріховності, а як вища цінність і онтологічна реальність» [4, с.52]. Головним пріоритетом епохи Відродження, з позиції нового розвиваючого капіталістичного строю, стає принцип гуманізму, де змінюється погляд на життя, на оточуючий світ і значення людини в ньому, зі ствердженням її як самоцінної, індивідуальної, самодіючої людської особистості, та з критичним ставленням до церковної догми, що трактує про пасивну роль людини в світі. Музика зазначеного періоду має назву «ars nova» («нове мистецтво»), в

основному світська, призначена для вищої культурної буржуазної аристократії та витонченої інтелігенції. Її розвиток відбувається разом із реалістичною поезією, різко ворогуючою попівському аскетизму. Вперше стверджується поняття вільного і незалежного від церкви мистецтва, що звернене до живого слухацького сприймання. «Вуха – кращий суддя в музиці», – наголошує теоретик епохи Маркетт Падуанський [3, с. 39].

У зазначений період існував найулюбленіший кодекс правил: у необхідності належати до універсальної людини визначається в умінні грати на лютні (у другій половині XVI ст. її витісняє гітара, яка вже на той час отримала завершену форму). Популярність даного інструмента говорить сама за себе, коли навіть у черзі до перукаря на стінах розвішувалися звичайні лютні, щоб гості не нудьгували та очікували свій час у грі (цікавим є те, що й Леонардо да-Вінчі особливо цінувався як лютніст) [3, с. 52].

Головний теоретик XVI ст. Джузеппе Царліно (1517-1590) наголошує на необхідності музичного навчання: «...той, хто вивчає музику, робить це не тільки для вдосконалення розуму, але також для того, щоб, коли він звільниться від турбот і справ як тілесних, так і духовних... зміг би провести і вжити час у добродії, тому що, у правильному й вдумливому веденню життя, далеких від святкувань, він стає розсудливим, а потім переходить до здійсненню кращої і похвальної мети» [7, с.439-440].

Історія свідчить, що в епоху Ренесансу формувалася нація, світська гуманістична культура, яка багато в чому вивільнилась з-під впливу церкви, нові гуманістичні погляди музичної освіти сприяють особистості в осмисленні свого власного буття, гармонійному, всебічному розвитку.

Необхідність музичного виховання обґрунтовується у педагогічних і наукових творах В. Сухомлинського де, завдяки музиці, особистість здатна черпати натхнення з оточуючого середовища й розуміти, що краса світу творить красу в ній самій [10, с.61]. Автор стверджує, що музика збуджує в серцях кожної людини найрізноманітніші почуття, що співзвучні їхнім думкам, переживанням, і стверджує, що завдяки ній «... посилюється роль емоційної пам'яті в духовному житті: мелодія пробуджує в душі пережиті давно колись почуття, надає нового емоційного забарвлення думкам» [9, с. 391].

У теорії особистісно-орієнтованого виховання І. Бех розглядає людину як найвищу цінність, «навколо якої ґрунтуються всі інші суспільні пріоритети. Згідно з ним добро стає сутнісним визначенням людини; істина - лише засобом для розвитку її духовності». Автор наголошує на необхідності у створенні виховних ситуацій, які б спонукали особистість «до самопізнання й самоактивності з тим, щоб вона могла стати творцем власного духовно багатого життя» [2, с. 39].

Виховні процеси музичного виховання, що сприяють духовному розвитку особистості, ми розглядаємо в інтеграції таких якостей:

- фізіологічних – підбір репертуару, в якому особистість здатна виявити свої здібності, розкрити свої потенційні можливості, висловити думки і почуття; побачити те особистісне, що відповідає її внутрішнім потребам і сподіванням;
- дидактичних – знайомство з творчістю композитора із історичних і мемуарних джерел, характерними стильовими особливостями; здатність відтворити у нотних знаках думки і почуття автора, його відношення до світу;
- логічної послідовності – згідно поставленої мети використовувати прийоми та методи для впевненої гри: детальна розробка твору, гармонічний аналіз, включаючи теоретичні знання; вдосконалення технічних навичок у поєднанні зі звуковим відтворенням, що сприяє розкриттю художнього образу, логічному розвитку музичної думки, емоційної сфери; подальше застосування своїх навичок і вмій у професійній діяльності;
- діалектичних – власний показ викладача в живому виконанні для збудження в особистості творчої уяви, фантазії, асоціативного мислення, що зумовлює реалізацію до пошуку нових шляхів і веде до самовдосконалення, самовиховання;
- психологічних – відповідальність до підготовки в концертних виступах і творчих конкурсних змаганнях; здатність контролювати свої емоції, хвилювання, демонструючи свідоме ставлення до гри.

Обов'язковим, на наш погляд, є критичне оцінює ставлення виконавця до своєї власної гри, бо це «дуже важливий, необхідний елемент духовного розвитку» (9, с. 219); детальний аналіз музичних творів дає можливість уникнути недолікам, що мали місце. Такий підхід ми розглядаємо у творчій співпраці, що дає можливість особистості функціонувати як індивідуальності, бо кожна людина має свою «родзинку» і задача, що стоїть перед вихователями, педагогами – виявити особливі, неповторні риси, сприяти розквіту власної особистості й суспільства, в якому вона живе.

Після отримання Україною незалежності, виконавцям відкрився доступ до музичного скарбу рідкісних видань західноєвропейських композиторів. Музична «реставрація» бібліотеки Розумовського є тому свідком. Сімейний проект – Салон-ансамбль «Колекція Розумовських» репрезентує рідкісні видання композицій Гайдна, Моцарта, синів Баха, Корелі, навіть такі твори, що є єдиними в світі. Завдяки європейським меценатам, синам гетьмана України Кирила Розумовського, українська та світова публіка має можливість знову опинитися в епоху галантного стилю, відчути аристократичну атмосферу «салонної» музики [5, с. 22-24].

Творча атмосфера, толерантність панує й у сучасному музичному колективі Миколи Дядюри (головний диригент Національної філармонії України), який виступає посередником не тільки між композитором і оркестром, а й з залом. Дбаючи про якість виконання музичних творів, диригент вимагає від колективу відповідного звучання, трактування

твору. Під час виконання, здійснюючи безпосередній зв'язок з оркестрантами, досвідчений музикант підкоряє і спонукає на натхнення слухачів, залучаючи всі прийоми, якими володіє. Такий підхід працює на результат, бо слухачі й преса, як вітчизняна, так і закордонна, схвально відгукуються на виступи колективу [6, с. 22-25], який переконує своєю грою, що найважливішими в житті кожної людини є духовні цінності.

Музична освіта, починаючи з античної доби, поступово змінюється, збагачується новими ідеями, інноваційними процесами. Історичний, теоретичний та практичний аналіз музичного виховання дозволяє зробити **висновок**, що запорукою успішного розвитку суспільства є дбайливе ставлення до духовного відродження особистості, де музична діяльність не лише дає час і силу для багатого духовного життя, а й сприяє духовному розвитку, наділяючи кожну особистість інтелектуальним, творчим задумом.

Література:

1. Аристотель. Политика/Сочинения в 4-х томах – Т.4//Перевод С. А. Жебелева. – М., Мысль, 1983. – С. 633-640.
2. Бех І. Д. Виховання особистості: У 2 кн. Кн.1: Особистісно орієнтований підхід: теоретико-технологічні засади // Навч.-метод. видання. – К.: Либідь, 2003. – 280 с.
3. Браудо Е. М. История музыки // (сжатый очерк). – М., 1935. – 464с.
4. Губерський Л. В. Філософія // Навч. посіб. / Л. В. Губерський, І. Ф. Надольний, В. П. Андрущенко та ін.; За ред. І. Ф. Надольного. – 2-ге вид., випр. – К.: Вікар, 2001. – 516с.
5. Кулішко Т. Галантна музика «кринолінового часу» // Музика. – 2006. – С. 22-24.
6. Кулішко Т. Микола Дядюра: «За пультом я – диктатор і заручник» // Музика. – 2007. – № 4. – С. 22-25.
7. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. текстов и общ. вступ. ст. В.П. Шестакова. – М.: Музыка, 1966. – 574 с.
8. Платон. Государство // Книга третья / пер. (А. Н. Егунова) Примечания (Тахо-Годи) [Роль поэзии в воспитании стражей] // <http://kharzarzar.skeptik.net/books/plato/polit/03.htm#top3>. – С.401.
9. Сухомлинський В. О. Вибрані твори. В 5-ти т. Т. 1. К., «Рад. школа», 1976. – 654с.
10. Сухомлинский В. А. Сердце отдаю детям. Рождение гражданина. Письма к сыну. – К.: Рад.шк., 1985. – 557с.
11. Шевнюк О. Костюм готичного Середньовіччя // Мистецтво та освіта.- 2009.- № 1 (51). – С. 49-50.

Кагадій О. Е., викладач

Харківська державна академія культури

ГАСТРОЛЬНА АФІША ХАРКІВСЬКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРУ (ДРУГА ПОЛОВИНА ХІХ – 20-ТІ РОКИ ХХ СТ.)

Анотація. Статтю присвячено опису процесів культурного обміну у Харківському оперному театрі від його заснування до середини 20-х років ХХ ст.

Ключові слова: театральний сезон, оперна трупа, прем'єра, гастролер, бенефіс.

Аннотация. Кагадий Е.Э. гастрольная афиша Харьковского оперного театра. Статья посвящена описанию процессов культурного обмена в Харьковском оперном театре от его основания до середины 20-х годов ХХ ст.

Ключевые слова: театральный сезон, оперная труппа, премьера, гастролер, бенефис.

The summary. Kagadiy E. Tour poster of the Kharkov opera theatre. The article is devoted to processes of cultural exchange in Kharkov Opera Theatre from its foundation to a beginning of XX century.

Key words: theatre season, opera troupe, first performance, guest-performer, benefice.

Актуальність теми. У сфері мистецтва процеси творчого обміну професіональним досвідом відіграють надзвичайно важливу роль. Історія становлення Харківського оперного театру, відзначена жвавістю гастрольної діяльності, яскраво ілюструє цю тезу. Виступи зірок світового оперного мистецтва, безумовно, сприяли збагаченню національної традиції, перетворенню Харкова у справжній культурний центр.

Мета дослідження – висвітлити роль творчого культурного обміну у процесі становлення Харківського оперного театру.

Завдання дослідження:

1. Дати панораму гастрольної діяльності видатних світових майстрів оперного співу у Харкові у другій половині ХІХ – 20-х роках ХХ ст.
2. Визначити роль харківських співаків у кристалізації вітчизняної оперної традиції.

Об'єкт дослідження – творча діяльність Харківського оперного театру у другій половині ХІХ – на початку ХХ ст.

Предмет дослідження – процеси творчого культурного обміну в оперному житті Харкова до 30-х років ХХ ст.

Становлення оперного театру у Харкові, починаючи з 40-х років ХІХ ст., тісно пов'язано з діяльністю гастролерів. Так, 22 серпня 1841 року у щойно відкритому новому театрі йшла перша дія «Івана Сусаніна» Глінки. У цьому ж році в Харкові гастролювала трупа кріпаків курського поміщика Денисьєва. Можливо, що «Сусаніна» виконувала саме ця трупа з участю харківських артистів. Однак оперні вистави йшли загалом погано: відчувалася відсутність підготовлених співаків-солістів, артистів хору і оркестру.

У 1844 – 1845 рр. в Харкові виступала польська оперна трупа Шмідтгофа – перша професійна трупа в Харкові. В її репертуарі були «Фенелла» Ф. Обера, «Цампа» Ф. Герольда й славетна «Норма» В. Белліні.

На початку 1847 року перебувала у Харкові мандрівна італійська трупа Вілли і Барб'єрі, але її вистави успіху не мали. Влітку 1850 року виступала тут і оперна трупа Неватовича, у складі якої була обдарована співачка Корбарі. У 1857—1858 рр. гастролювали також артисти Одеської італійської опери, ставлячи окремі сцени з вистав.

Навесні 1868 року антрепренер М. Дюков виписав з Києва оперну трупу Ф. Бергера, яка дала 39 вистав. Це була перша російська оперна трупа в Харкові. Її афішу прикрашав «Іван Сусанін» М. Глінки, що пройшов тут аж 9 разів (цифра для того часу досить значна). Ставились також опери О. Даргомижського, О. Верстовського, В. Белліні, Г. Доніцетті, Д. Россіні.

Диригентом був К. Вільбоа, автор опери «Параша» і популярного й досі дуету «Моряки» («Нелюдиме наше море»). З солістів відзначались сопрано В. Фабіан-Біанкі і контральто О. Михайловська.

Незабаром опера перейшла до антрепренера М. Пашенка. У цей час починає виступати взятий з церковного хору тенор Васильєв, згодом – відомий соліст петербурзького театру.

Надійшла до редакції 1.03.2010

З 1874 року, який і вважається датою заснування харківської опери, починається період її розквіту. Дуже підніс її престиж енергійний антрепренер і співак-тенор Л. Раппорт, що показав глядачам «Івана Сусаніна» та «Руслана і Людмилу» М. Глінки, «Аскольдову могилу» О. Верстовського, «Русалку» О. Даргомижського, «Юдіф» та «Вражу силу» О. Серова, «Опричника» П. Чайковського; з зарубіжних опер: «Гугенотів», «Роберта-диявола» й «Африканку» Д. Мейєрбера, «Фауста» Ш. Гуно, «Фра-Дьяволо» Ф. Обера, «Норму» В. Белліні, «Дочку полку» Г. Доніцетті, «Севільського цирульника» й «Вільгельма Телля» Д. Россіні, «Травіату» і «Трубадура» Д. Верді.

У сезоні 1877 – 1878 рр. прийшла у трупу талановита артистка Є. Павловська, яка майстерно володіла своїм чарівним голосом – сопрано широкого діапазону, що дозволяв їй виконувати драматичні, ліричні і навіть колоратурні партії. Вона мала винятковий успіх. Після вистав студенти випрягали коней з її екіпажа і самі везли свою улюбленицю додому. Згодом Є. Павловська стала прикрасою трупи Маріїнського театру в Петербурзі (вона була першою виконавицею ролі Куми в опері П. Чайковського «Чародійка»), а на схилі життя – професором Московської консерваторії.

Поступово Харків набув репутації музичного міста. Вершиною розквіту харківської опери з 70 – 80-х рр. слід вважати появу талановитої артистки Є. Кадміної. Є. Кадміна (1853 – 1881 рр.) блискуче закінчила Московську консерваторію. Маючи чудове мецо-сопрано і видатний драматичний талант, вона з успіхом співала у Великому і Маріїнському театрах, гастролувала в Італії. З співчуттям і увагою ставилися до творчої діяльності Є. Кадміної А. Рубінштейн і П. Чайковський. Для неї Чайковський написав романс «Страшна хвилина»; вона перша виконувала партію Леля у його «Снігуроньці». Широкий діапазон голосу Є. Кадміної дозволяв їй співати також сопранові партії. На сцені харківського театру артистка виконувала ролі Наташі в «Русалці» О. Даргомижського, Рогнеди в однойменному творі О. Серова, Ратмира в опері М. Глінки «Руслан і Людмила», Амнеріс в «Аїді» Д. Верді. Найкращими ролями Є. Кадміної в драмі були: Офелія в «Гамлеті» В. Шекспіра, Катерина в «Грозі» та Василиса Мелентьєва в однойменній п'єсі О. Островського. Незавершений історичний роман, надрукований після трагічної смерті артистки, свідчить також про її письменницький хист.

Таким чином, протягом століття оперна справа в Харкові зростала і розвивалась від скромних музичних вистав драматичних труп до художньо повноцінних оперних спектаклів. Репертуар у цілому був цікавий і різноманітний, але в розділі вистав дуже відчувался «касовий» принцип, що свідчило про підприємницький характер оперної справи.

У залі харківської опери лунали голоси багатьох видатних співаків. Уже у другій половині 90-х років і на початку нашого століття Харків став давати іншим сценам своїх визначних майстрів вокалу: Ейген співала в Петербурзі і в паризькій «Гранд-опера», М.

Михайлова – на сцені петербурзького Маріїнського театру, з тенорів-харків'ян відзначалися в столичних театрах М. Большаков, О. Боначич, з басів – П. Цесевич, І. Лавров та інші.

Окремо слід сказати кілька слів про І. Алчевського, який завоював і оперні сцени усього світу. Чудовий митець, він з величезним успіхом виступав за кордоном; його захоплено приймали любителі музики в Європі, Америці, Африці.

Багато незабутніх художніх вражень залишали у глядачів під час гастролей у Харкові славетні російські і закордонні співаки: М. Черкаська, С. Друзякіна, Л. Липковська, В. Петрова-Званцева, Л. Собінов, Д. Смирнов, Л. Клементьєв, В. Дамаєв, Л. Яковлев, Г. Бакланов, Л. Сибіряков, М. Гальвані, Тітта Руффо, К. Копполло, Е. Джіральдоні. Велику любов публіки заслужила славетна шведська співачка Альма Фострем в операх «Лакме», «Ромео і Джульєтта», «Травіата» та інших. Критика відзначала у неї прекрасно поставлений голос, поетичність виконання, уміння творити на сцені живі образи.

Серед гастролерів були два великі артисти, виступи яких лишили яскравий слід в історії харківської опери. Одним з них був італійський співак, «король баритонів» М. Баттістіні. У Харкові М. Баттістіні виступав якраз у роки розквіту свого таланту. Чудово виконував він свої «коронні» партії: Валентина, Сільвіо, Ренато. Другим гастролером був великий російський співак Ф. Шаляпін.

У період, пов'язаний з подіями першої російської революції, Ф. Шаляпін часто виступав перед робітничою аудиторією з концертами, гроші від яких йшли у фонд допомоги робітникам, солдатам, незаможним студентам. Такий концерт відбувся 30 квітня 1905 року в Харкові. Шаляпіна зустріли оплесками і квітами. З виконаної у цьому концерті програми особливе враження справили «Старий капрал» О. Даргомижського, «Нічний огляд» М. Глінки, «Як король ішов на війну» Ф. Кенемана. Під грім оплесків артистові було піднесено великий лавровий вінок з написом: «Другові Народного дому». З ентузіазмом виконувалась після цього робітничка «Дубинушка», заспівував Шаляпін, а приспів підхоплював увесь зал.

Серед славетних артистів, які відвідували Харків, слід назвати також видатного українського співака-тенора О. П. Мишугу (на сцені – Філіппі-Мишуга). Артист побував у багатьох країнах Європи і всюди користувався популярністю як прекрасний вокаліст і талановитий актор. Передовий громадський діяч, друг Івана Франка та Лесі Українки, він сприяв розвиткові музично-педагогічної справи на Україні, був обдарованим вокальним педагогом (серед його учнів – М. Микиша, М. Донець-Тессейр).

У приміщенні Комерційного клубу інколи давалися концерти, участь в яких брали, поруч з приїжджими видатними музикантами, артисти і оркестр оперного театру. Так, 23 січня 1901 року відбувся вечір пам'яті Д. Верді, у програмі якого були уривки з «Реквієму» та сцени з його опер. Виступав

у театрі з авторським концертом як диригент і А. Аренський; дістали задоволення харків'яни також від майстерності видатних-піаністів С. Рахманінова, О. Зілоті, Й. Гофмана, А. Грюнфельда, віолончеліста О. Вержбіловича, співачок А. Нежданової, Л. Липковської, Н. Обухової. Симфонічні концерти влаштовувались влітку в саду Комерційного клубу.

Видатною художньою подією стало виконання в театрі «Муссурі» величного «Реквієму» Д. Верді з участю солістів київської опери, посиленого оперного хору (65 осіб) та оркестру в складі 68 осіб під керуванням Л. Штейнберга.

Під час першої світової війни та у перші революційні роки оперна справа занепала, менше стало вистав, коротшими – сезони.

У першій половині сезону 1921 – 1922 рр. репертуар театру лишився обмеженим. Найцікавішою постановкою був «Борис Годунов» (диригент Й. Вейсенберг, режисер В. Бобров). Роль царя Бориса виконував П. Цесевич; молодий тоді М. Рейзен співав Пимена, О. Каченовський – Варлаама, О. Арцимович – Самозванця. У справі вибору репертуару керівництво театру орієнтувалося в основному на гастролерів — басів О. Каченовського, О. Шидловського, Г. Пирогова та П. Цесевича і сопрано О. Добровольську.

Яскравою подією стали гастролі у Харкові Г. Пирогова у найкращих його партіях: Мельника, Бориса Годунова, Мефістофеля і донна Базіліо.

Перші місяці 1922 року пройшли під знаком зростання якості оперних вистав. Дирекція вжила енергійних заходів, запросивши групу співаків з одеського театру на чолі з диригентом А. Пазовським. У пресі відзначалось, що Будневич – Онегін показав баритон рідкісного своєю приємністю тембру і дуже широкого діапазону, а Рейзен – Гремін поведився чомусь боязко, але проспівав соковито. Відгук кінчався словами: «Завидний бас у артиста!» Це й був майбутній соліст Великого театру, народний артист СРСР М. Рейзен.

Далі йшов «Борис Годунов». Самозванця співав М. Синицький, Марину Мнішек — К. Копйова. Випускниця Київської консерваторії, К. Копйова почала свій творчий шлях у 1917 році в Казані. Та незабаром вона повернулася на Україну. З 1918 по 1925 р. її голос звучав в російських оперних трупах Харкова, Києва і Одеси, а в сезон 1923 – 1924 рр. – у театрі Зиміна в Москві. Однією з перших вступила вона до складу української опери, де виконувала весь основний репертуар мецо-сопрано. Особливу схильність виявляла актриса до ролей драматичного плану. Великою втратою для оперного мистецтва була раптова смерть талановитої співачки у 1930 році.

Багатим на прем'єри був сезон 1923 – 1924 рр.: у репертуарі налічувалось 23 опери, 5 оперет і 3 балети. Проте плінність складу трупи призвела до того, що багато провідних артистів залишили театр (А. Пазовський, К. Копйова, В. Будневич). Замість них прийшли: мецо-сопрано М. Скибицька, Д. Захарова, Г. Лукашевич і Г. Крилова; баритон В. Любченко; бас М. Донець; лірико-колоратурне сопрано М.

Тессейр; драматичне сопрано В. Павловська; тенори І. Козловський, В. Сабінін і З. Канзбург. На посаду головного диригента був запрошений І. Паліцин.

Віхами цього сезону були «Золотий півник», «Руслан і Людмила». Ставилися також «Тоска», «Богема», «Отелло», «Лоенгрін» і «Тангейзер».

Для постановки «Золотого півника» М. Римського-Корсакова дирекція запросила режисера О. Вільнера, який цікаво розробив мізансцени, чудово передав сатиричний характер опери та рельєфно відтворив масові сцени. Вдало доповнювали виставу виконані у стилі казкового лубка художником О. Хвостенко-Хвостовим декорації. Опера була поставлена до 15-річного ювілею О. Каченовського. У ролі царя Додона неабиякий талант артиста розгорнувся винятково. Роль Звіздаря у ювілейній виставі виконував І. Козловський.

У день 15-річного ювілею М. Донця, який багато працював на сценах українських театрів, йшов «Борис Годунов» М. Мусоргського. Харків, крім Ф. Шаліягіна, знав ще двох виконавців ролі Бориса – О. Каченовського і М. Донця. Обидва вони своєрідно трактували цей складний образ. Правдиво відтворив образ літописця Пимена у виставі М. Рейзен.

У бенефіс В. Любченка йшов «Євгеній Онегін». Як відзначала преса, це була перша за сезон постановка досить високого рівня. Бенефіціант, на думку рецензента, – природжений Онегін; голос звучав у нього прекрасно. У виставі брали участь ще В. Павловська – Татьяна, Д. Захарова – Ольга, В. Сабінін – Ленський. Ролі Трике і Зарецького майстерно виконали І. Козловський та О. Каченовський.

Черговий бенефіс був у Г. Крилової. Вона виконувала партію Княгині в опері «Русалка» О. Даргомижського. Її чудове мецо-сопрано захоплювало критиків, які вважали створений нею образ досконалим і жалкували, що талановита співачка зовсім мало виступала в сезоні.

Обравши для свого бенефісу роль Альфреда в «Травіаті», майбутня оперна зірка світового рівня І. Козловський, за думкою рецензента, показав себе як митець, що в результаті наполегливої роботи над голосом творчо зріс.

Незадовго відбувся також виступ відомого ленінградського баса Л. Сибірякова в опері «Руслан і Людмила», де він виконував партію Фарлафа.

На честь 30-річного ювілею суфлера Н. Євсєєва йшла в театрі «Аїда» Д. Верді з Ю. Кипоренком-Даманським у ролі Радамеса. Сезон закінчився гастроями артиста Міланської опери «Ла Скала» – тенора В. Доріані у партіях Герцога («Ріголетто» Д. Верді) і Каварадоссі («Тоска» Д. Пуччіні) та постановкою в останні дні сезону «Отелло» Д. Верді. Успіх цієї вистави був обумовлений участю в ній талановитих співаків: Отелло – Ю. Кипоренко-Даманський, Дездемона – П. Карпова, Яго – В. Любченко. Опера йшла в бенефіс диригента А. Львова.

В останньому сезоні Російської державної опери були, як і раніш, гастролери, ювілеї і бенефіси. В трупу у цей період прийшли М. Баратова (сопрано), яка

незабаром перейшла до Великого театру, Д. Бозенсон (баритон), В. Войтенко, О. Каратов, М. Нікольський (тенори). Головним диригентом став добре відомий харків'янам Л. Штейнберг. До складу трупи увійшов також диригент О. Клібсон.

З гастролерів треба згадати італійських майстрів – мецо-сопрано Марію Гай і драматичного тенора Джованні Зенателло, які виступали в «Аїді», «Кармен», «Паяцах» та «Сільській честі».

А. Нежданова у цьому сезоні, як і раніше, чарувала харків'ян напрочуд гарним голосом і високою художністю образів Віолетти («Травіата») і Марфи («Царева наречена»). Баритон С. Мигай з успіхом співав Онегіна і Ріголетто. У партіях Кармен, Амнеріс і Далілі мальовничою була Фатьма Мухтарова. Тепло приймала харківська публіка прославленого баритона П. Савранського в ролях Демона («Демон») та Амонасро («Аїда»).

Тоді ж Харків часто відвідували трупи О. Суходольського, Л. Сабініна, О. Ратмірової та Г. Решетникова. Дві з них – О. Суходольського та Л. Сабініна – працювали тут безпосередньо перед революційними подіями 1917 року. В їхньому складі було чимало здібних артистів. Багато хто з любителів театру досі вдячно згадує, наприклад, талановиту актрису М. Дикову.

У сезоні 1918 – 1919 рр. театр Л. Сабініна функціонував під назвою Першого українського радянського театру. У сезоні 1923 – 1924 рр. директор Російської опери О. Кудрін вирішив поставити «Гальку» С. Монюшка та «Катерину» М. Аркаса українською мовою.

Прем'єра «Гальки» відбулася 31 січня 1924 року у бенефіс М. Литвиненко-Вольгемут. Преса високо оцінювала «Гальку». Особливо виділяла вона бенефіціантку, відзначаючи могутнє звучання її багатого голосу й глибоко продумане відтворення образу вбогої селянської дівчини. Підкреслювалась також майстерність І. Козловського у ролі Йонтека, чудовий голос і музикальність артиста.

Успіхові вистави «Галька» у значній мірі сприяв прекрасний ансамбль співаків: Стольник – М. Донець, Януш – В. Любченко, Софія – М. Тессейр.

Після «Гальки» в оперному театрі йшла «Катерина», теж з М. Литвиненко-Вольгемут у заголовній ролі.

У сезоні 1923 – 1924 рр. до Харкова приїхав корифей української сцени П. Саксаганський. На його честь у театрі ім. І. Франка Г. Юра поставив «Запорожця за Дунаєм». П. Саксаганський у цій виставі виступав у ролі Карася, В. Золотарьова – Одарки, Оксану і Андрія співали М. Литвиненко-Вольгемут та Ю. Кипоренко-Даманський.

Влітку 1925 року П. Саксаганський в Українському народному театрі у Харкові знов поставив разом з Л. Сабініним «Катерину». В спектаклі брали участь І. Козловський (Андрій), що прибув сюди на гастролі, М. Литвиненко-Вольгемут (Катерина) і Г. Борисоглібська (мати). Роль батька мальовниче виконував сам Панас Карпович.

Останній сезон російської опери у Харкові ознаменувався постановкою (вперше на професійній сцені) «Тараса Бульби» М. Лисенка. Музичну частину постановки було довірено Л. Штейнбергові, режисуру – М. Боголюбову (через рік вони обидва очолили молодий український оперний театр), художнє оформлення – О. Петренку. Тараса співав П. Цесевич, Настю – Г. Лукашевич, Остапа – В. Любченко, Андрія – В. Войтенко, Марильцю – М. Баратова, Воеводу – М. Рейзен. Прем'єра відбулась 3 жовтня 1924 року.

Висновок. Бурхливий процес творчого обміну видатними митцями оперної сцени між театрами у другій половині XIX ст. – на початку XX ст., закарбований у надзвичайно яскравій панорамі зіркових імен співаків, які працювали на сцені Харківського оперного театру, значною мірою сприяв становленню театру, збагаченню репертуару, росту професіоналізму співаків, вихованню у харківської публіки високих стандартів музично-художнього сприйняття. Багато співаків, які починали свій творчий шлях на харківській сцені, згодом стали провідними вокалістами Росії та Радянського Союзу, відомими в усьому світі.

Список літератури:

1. Архівович Л. Український радянський музичний театр / Л. Архівович, М. Загайкевич, Ю. Бобошко. – Київ: Наукова думка, 1970. – 87 с.
2. Милославський К. Харківський державний академічний театр опери та балету ім. М. В. Лисенка / К. Милославський, П. Івановський, Г. Штоль. Київ: Музична Україна, 1965. – 34 с.
3. Станишевський Ю. Харьковский театр оперы и балета / Ю. А. Станишевский // Музыкальная энциклопедия. – Т. 5. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – С. 1035-1037.

Куліш А. М.

Луганський державний інститут
культури і мистецтв

СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ БАЯННО-АККОРДЕОННОЇ ШКОЛИ В СЕРБІЇ

Анотація. Стаття присвячена виявленню передумов становлення і розвитку сербської професійної баянно-акордеонної школи.

Ключові слова: баянно-акордеонне виконавство, професійна школа, академізація.

Аннотация. Кулиш А. Статья посвящена выявлению предпосылок становления и развития сербской профессиональной баянно-акордеонной школы.

Ключевые слова: баянно-акордеонное исполнительство, профессиональная школа, академизация.

Annotation. Kulish A. Article is devoted revealing of preconditions of formation and development Serbian professional accordion schools.

Keywords: bayan-accordion performing, vocational school, professional.

Постановка проблеми. Особливості розвитку та становлення професійних виконавських шкіл є актуальним питанням для мистецтвознавців і культурологів, філософів і істориків культури. Починаючи з середини ХХ сторіччя музична культура відмічена виникненням нових інструментів, інструментальних складів, а також різноманітним виразним засобів. В музичній культурі Сербії даний період визначено затвердженням баяна-акордеона в професійній інструментальній музиці, що викликає інтерес для дослідження даного феномену.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Висвітленню наведеної проблематики присвячені статті таких авторів: В. Мурзи, І. Єргієва, М. Давидова, О. Устименко-Косоріч, А. Сташевського, в яких визначено особливості розвитку баянно-акордеонного виконавства на сучасному етапі.

Метою статті є визначення загальних шляхів розвитку сербської професійної баянно-акордеонної школи.

Соціалістична революція в Сербії мала великі наслідки, що йдуть, і в області музичного життя. Нові суспільно-політичні стосунки вимагали пошуку нових шляхів в культурі. Вже в березні 1945 року приймається директива об організації пропаганди і агітації - так званий «Агітпроп», який охоплював і культурний сектор [2, с.31]. Після закінчення Другої світової війни і Соціалістичної революції Федеральна Народна Республіка Югославія приступає до будівництва соціалізму.

Уряд І. Б. Тіто приділяв особливу увагу музиці. Складовою частиною теорії соціалізму було учення про культурну революцію, згідно з яким передбачалося активне залучення широких народних мас до досягнень культури в різних областях, включаючи освіту, літературу, театральне і інші види мистецтва. У цьому контексті музичне виховання представляло процес зближення особи з високими досягненнями суспільної музичної культури. «Система музичного виховання ґрунтується на комплексі методів загальної і спеціальної музичної педагогіки, направлених на розвиток здібностей до сприйняття музики» [3, с.361]. Це відбивалося у швидкому поширенні музики в широких народних масах. Зростало і число слухачів, і число виконавців. Характерною рисою початкової стадії формування нової, соціалістичної культури було поширення аматорського музикування. У великій кількості ґрунтуються культурно-мистецькі суспільства у різних організаціях, де робітники і службовці самі брали участь у виконанні творів. Зростає число випускників музичних освітніх установ, і, відповідно, виконавців. У різних куточках Югославії організовуються кількісні концерти [4, с.125]

Динамічність музичного життя вимагає пошуку нового змісту. Набирає силу виконання пісень для широких народних мас і старих революційних пісень. Жоден масовий захід не обходиться без близьких народів баяна і акордеона. Ще в час Другої світової війни практично в кожному партизанському загоні був баян або акордеон, він допомагав піднімати настрій і

Надійшла до редакції 29.03.2010

бойовий дух бійців, його звуки були чутні навіть під час проведення військових операцій.

Баян та акордеон стали незамінними не лише в сольних виступах, але і в акомпанементі. Вони набули широкого поширення в різних соціальних шарах і у різних народів, що проживають в Сербії, а потім зайняли чи не визначальне положення в сучасній музичній культурі країни. Зростаюче прагнення народу до вираження своїх думок, відчуттів і настроїв за допомогою баяна і акордеона в значній мірі вплинуло на посилення інтересу до музичного вчення на цих інструментах.

У міру цього посилення, багатьом ставало ясным, що освіта на них -ключевої чинник, без якого неможливий подальший розвиток музикування і підвищення виконавської майстерності. Практика гри на баяні і акордеоні розвивалася по двох, спочатку вельми близьким, напрямам:

- виконання обробок народних мелодій,
- виконання популярної музичної класики.

У обох напрямках, особливо в першому, виконавці частенько не володіли нотною грамотою і виконували твори на слух. Знання передавалися усним дорогою, що створювало певні труднощі освоєння, і перш за все, при розучуванні сербських народних танців і пісень. Для художньо переконливої передачі музичної класики тим більше необхідно було знати ноги і мати певну освіту.

Багатство музично-концертного життя крупних сербських міст багато в чому вплинуло на усвідомлення необхідності їх швидкого введення в систему музичної освіти [5, с. 20]. Творчі контакти акордеоністів з виконавцями, що грають на інших інструментах, мали важливе значення для розвитку вчення. Важливим чинником були також гастролі діячів мистецтва з інших країн, а особливо з Росії [3, с. 1-12].

У цей період формуються і професійні державні ансамблі, що вельми успішно представляють сербську народну творчість і мистецтво за кордоном. По словах С. Зечевича, всі ці ансамблі виступали під музичний супровід оркестрів народних інструментів [6, с.26], в яких баян і акордеон спочатку був одним з ведучих, а починаючи з 60-х років - практично єдиним виконуючим соло інструментом. За участю баяна і акордеона вже в 1949 році в Сербії нараховувалось біля 1500 великих і малих ансамблів народних танців. При Культурно-мистецькому суспільстві імені Абрашевича в 1959 році в Белграді було засновано «Перше белградське музичне суспільство баяна і акордеона», ініціатором створення якого і першим керівником була Войіслава Вукович-Терзіч.

Суспільство мало в своєму розпорядженні свій оркестр акордеонів, в якому грали кращі учні і практично всі викладачі белградських музичних шкіл. Попит на освічених музикантів загострив необхідність відкриття класу акордеона в музичних школах. Піонером в цій важливій справі стала Музична школа ім. Кости Манойловича із Земун, в якій вже в 1939 році було відкрито відповідне відділення (поряд з тим, що був в ній відділеннями фортепіано, скрипки, віолончелі і сольного співу).

Викладачем першого сформованого класу стає піаністка Драга Павловська [7, с.45]. З матеріалів шкільної документації видно, що один з перших виступів даного відділення перед публікою відбувся в травні 1948 року [2, с. 124]. Вже 1 січня 1949 року школа перестає бути приватною і переходить на державне фінансування з бюджету місцевого органу управління - Виконавчої Ради Народної Общини Земун (IONO).

Не треба забувати і приватну музичну школу «Звук» в Белграді, яка почала свою роботу в 1942 році. У ті військові роки вона пропрацювала недовго, проте була першою, в якій викладали акордеон і інші народні інструменти. Власником і директором був А. Факин, що приїхав до Белграда із Словенії. Цей неабиякий піаніст був, в той же час, і дійсним любителем акордеона, він відразу став залучати своїх учнів як до фортепіанних творів, так і до творів, спочатку написаних для акордеона, які привіз з собою.

Окрім цього, власті нової соціалістичної держави поставили перед собою завдання по організації якісної системи музичної освіти, орієнтуючись при цьому, перш за все на СРСР. Право громадян на освіту було проголошене в Конституції ФНРЮ від 31 червня 1946 року. Зокрема, там говорилося, що «шкільні і інші просвітницькі і культурні установи мають бути доступними широким шарам народних мас» і що «особливу увагу держава приділяє молоді». У 1958 році був ухвалений «Загальний закон про виховання». Ці нормативні акти послужили основою для відкриття нових музикальних шкіл. Так, якщо до другої світової війни в Сербії були всього чотири музичні школи (дві в Белграді, одна в Суботиці, і ще одна в Новому Саду), то в післявоєнний період вони починають відкриватися одна за одною. У результаті, сьогодні їх в Сербії - 6452.

Відкриття відділень акордеона за часом в основному збігалося з відкриттям музичних шкіл. Після музичної школи в Земуне, в кінці 40-х і 50-х років відділення акордеона відкриваються в наступних містах: Бечей і Шабац (1948); Леськовац, Сента і Панчево (1949); Вальєво, Ягодіна і школа ім. С. Бінічкого в Белграді (1952); Кикинда, Чупрія, Чачак і школа ім. Лісинського в Белграді (1953); школа ім. Байіча в Новому Саду і школа в Лозніці (1954); Бачка Паланка (1955); Смедерево (1958); Апатін і школа ім. Славенського у Новом Саду (1959). Кількість учнів, що вивчають гру на акордеоні, все збільшувалося. Державу приділяла велика увага якості викладання, що, зокрема, виражалося в постійному контролі і формуванні комісій з прийому річних іспитів.

Таким чином, за короткий період учні акордеона по отриманих в школі знаннях «наздоганяють» своїх колег, що грають на інших інструментах. Це рух «в ногу з часом», безумовно, позначився на формуванні естетичних ідеалів баяністів і акордеоністів, визначив їх подальші устремління. Бурхливий соціально-економічний розвиток країни супроводжувався як розвитком культури в цілому, так і розвитком музичної освіти зокрема.

П'ятнадцять років інтенсивного вчення в початковому ланці по класу акордеона в післявоєнні роки привели до того, що виникла необхідність відкриття класу цього інструменту в музичних училищах. Великі зміни в СРСР (падіння «залізної завіси» на рубежі 50-х -60-х років) вплинули на посилення контактів соціалістичних країн, викликали інтерес до радянської культури і музики. Збільшилося число концертів радянських артистів в Югославії. Ці загальні зміни музичного життя сприяли розвитку контактів між музикантами Сербії і Росії, у тому числі і між діячами баянно-акордеонного мистецтва. Успіхи початкової ланки вчення привели до появи справжніх педагогів-професіоналів: А. Факину, Н. Факину, Д. Павловську, М. Барачкову і інших. Що сильні вчаться через відсутність класу акордеона в музичних училищах були вимушені міняти спеціальність.

Найчастіше вони навчалися по класу фортепіано і ставали музикознавцями, або вибирали дорогу духовиків, співаків або контрабасистів. В кінці п'ятдесятих років настає криза в області акордеонного мистецтва і виконання: талановитим учням ніде було навчатися. Відгукнулись на цю необхідність, видатні викладачі, які досягнули відкриття класів акордеона в музичних училищах. Вони зосередилися на введення баяну у повну систему академічного музичного виховання.

Методика навчення в баянних школах академічної спрямованості (у Сербії діє також розвинена мережа шкіл народної баянної музики), що стабільно приносить результати на престижних міжнародних конкурсах в юніорській категорії, володіє своїми позитивними і негативними якостями. Так, присутність в системі вчення юних сербських баяністів-акордеоністів деякого спортивного забарвлення викликає до життя не виправдане перебільшення методичного принципу «роби як я», різко, гальмуючи або навіть припиняючи розвиток самостійного творчого мислення і підходу у учня. Подібне обмеження індивідуальної творчої якості затримує еволюцію високого професійного баянно-акордеонного мистецтва в цілому. Одночасно сербська система професійного баянно-акордеонного виховання має ряд прогресивних меж, що позначилися на престижних результатах її вихованців і обумовлених психологізацією, індивідуалізацією і комплексністю педагогічного підходу.

Особлива увага в сербській методиці в початковій і середній учбовій ланці вчення до емоційно-артистичного показника концертного виступу, а також традиційна схема вчення в початковому періоді, «кола», що йде від специфічної баянної техніки, і результуюча в показнику інструментальної «побіжності», є важливими якостями в підготовці до майбутньої концертної діяльності.

Під час вступу до консерваторії більшість сербських баяністів-акордеоністів демонструють хорошу технічну базу, яскравий емоційний показник. Проте вони не володіють при цьому необхідною технологією звуковибудування на інструменті, а в процесі вчення з'ясовується слабо розвинена здібність до самостійного виконавського мислення.

На перших же етапах вчення в консерваторії сербські баяністи-акордеоністи стикаються з проблемою частотої академічної звітності за фахом (кожні 2-3 місяці по учбових вимогах українських музичних вузів студент повинен вийти на сцену з новою програмою). Сербська методика вчення гри на баяні-акордеоні не передбачає такої густини концертних виступів з різними програмами. Як вже вказувалося, всі учні в баянних школах Сербії мають власний графік виконавської звітності. Виучці кожного твору тут відводиться стільки часу, скільки цього вимагає його ідейно-образна і технологічна складність, а також індивідуальні виконавські якості кожного учня. При цьому прийнято, що вже при розборі сербський педагог вказує учневі конкретні дані про інструментально-виконавське втілення ідейного задуму твору. Отже, учень не виробляє їх сам в процесі освоєння музичного тексту твору, а відштовхується у виконання від інтерпретації, жорстко запропонованої педагогом. Також сербські педагоги дуже конкретно, на наш погляд, формують сценічні вирішення виконуваної музики у майбутнього юного виконавця, практично не залишаючи останньому свободи артистичного вибору.

Такий підхід не направлений на виховання творчої самостійності музично-технологічного і артистичного мислення учнів, який прийнятий в українській виконавській школі [2; с. 187-224]. Вийшовши з-під пильної опіки педагога, вони не в змозі опанувати складний баянно-акордеонним репертуаром академічної спрямованості без сторонньої допомоги.

Можна відзначити, що вказані вище позитивні якості сербської баянної школи в прояві артистичних і чисто технічних якостей на сцені, в деякому розумінні, є перешкодою в опануванні технології академічного звуковибудування на баяні. Так, наприклад, підвищений емоційний тонус не відповідає стилю музики класичного періоду, одночасно він заважає строгому контролю за точністю артикуляції, вивіреністю дрібних і крупних структурних розмірів форми і драматургічною чіткістю динамічних планів. У виконанні на баяні-акордеоні вказані позиції набувають особливого значення, оскільки інструмент володіє необмеженою динамічною для артикуляції гнучкістю. Баяніст, подібно до скрипаля або вокаліста (і на відміну від піаніста) має можливість тонкого необмеженого впливу на звучання ноти або акорду на всьому їх протязі. Тому володіння всією різноманітністю штрихових для артикуляції прийомів гри на баяні при стилістичній відповідності виконуваної музики складають найважливіший і вельми складний аспект школи баяністів-акордеоністів. При вченні в початковій і середній музичній школі на території колишньої Югославії учні, а також їх педагоги, приділяють велику увагу придбанню відповідних інструментів, на яких юні баяністи набуватимуть навиків майбутньої виконавської майстерності. Це має велике значення, оскільки якість інструменту грає важливу роль не лише в подачі виконавцями художнього вмісту музики, але і у формуванні хорошого інструменталізму, а також в

мірі зацікавленості юного музиканта. На жаль, баяни українських студентів не завжди відповідають вимогам вищих навчальних закладів, а їх несправний стан служить перешкодою в систематичності занять і як концертні виступи. У цьому сенсі сербські баянно-акордеонні школи відрізняються налагодженою, організаційно-фінансовою системою, де не дивлячись на матеріальне положення сімей музикантів, обдарованим, перспективним дітям придбаються інструменти провідних фірм виробників. Зрозуміло, наявність якісного баяна позитивно впливає на динаміку опанування прийомів школи інструменталізму.

Цікаво, що на початковому етапі вчення в Сербії юні музиканти відразу знайомляться і освоюють концертний п'ятирядний в правій клавіатурі кнопковий акордеон на відміну від вітчизняних традицій вчення баяністів-акордеоністів. Такий методичний підхід (у Сербії) дозволяє із самого початку виховувати у юних баяністів ті прогресивні аплікатурно-позиційні принципи, які дозволяють уникнути багатьох проблем в технічному вдосконаленні на інструменті. Для українських баяністів, в основному початкуючим вчення на баяні з трирядної моделі, подальший перехід на п'ятирядний інструмент (а виконання більшості творів сучасної баянної музики просто не представляється можливим поза цією системою) складає штучно перешкоду з більш менш довгою адаптацією. Адже від правильної постановки інструменту і ігрового апарату на початковому етапі вчення залежить майбутній успіх, можливість вільно виражати свої художні наміри [4, с. 67].

Література:

1. Маркова О. Питання теорії виконавства : матеріали до курсу теорії виконавства для магістрів і аспірантів / Маркова О. – Одеса : Астропринт, 2002. – 128 с.
2. Медушевский В. О художественной ценности мелодического начала в современной музыке / В. Медушевский // Критика и музыкознание : сб. ст. – Л. : Музыка, 1980. – Вып. 2. – С.5–16.
3. Смирнов И. Фольклор новый и старый / И. Смирнов // Знание-сила. – 1987. – № 3. – С. 54–64.
4. Устименко-Косоріч О. Традиції підготовки музикантів Сербії в Одеській державній консерваторії / О. Устименко-Косоріч // Підготовка творчої особистості у мистецьких вищих навчальних закладах : зб. наук. пр. – Х. : Принт Дизайн, 2003. – С. 126–134.
5. Устименко-Косоріч О. Професійне баянно-акордеонне мистецтво в сучасній музичній культурі Сербії / О. Устименко-Косоріч // Музичне мистецтво і культура. – Одеса : Друк, 2004. – Вып. 4. – С. 298–306.
6. Холопова В. Музыка как вид искусства / Холопова В. – М.: Науч.-творч. центр «Консерватория», 1994. – 260 с.
7. Черноіваненко А. Сучасне баянне виконавство в театралізованому художньому мисленні ХХ ст. / А. Черноіваненко // Музичне мистецтво : культура. – Вып. 2. – Одеса, Друк, 2001. – С. 319–327.

Лабінцева Л.П., доцент ка федри теорії, історії музики та інструментальної підготовки

Інститут культури і мистецтв Луганського національного університету імені Тараса Шевченка

КОНЦЕРТНИЙ ВИСТУП ЯК ОСОБЛИВИЙ ВИД МУЗИЧНО- ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Анотація. У статті розглядаються аспекти концертного виступу як особливого виду музично-виконавської діяльності. Концертний виступ є однією з основних закономірностей музично-виконавської діяльності й передбачає мобілізацію зусиль виконавця, використання музично-теоретичних знань, практичних умінь та навичок.

Ключові слова: концертний виступ, музично-виконавська діяльність, виконавець.

Анотация. Лабинцева Л.П. Концертное выступление как особый вид музыкально-исполнительской деятельности. В статье рассматриваются аспекты концертного выступления, как особого вида музыкально-исполнительской деятельности. Концертное выступление является одной из основных закономерностей музыкально-исполнительской деятельности и предусматривает мобилизацию усилий исполнителя, использование музыкально-теоретических знаний, практических умений и навыков.

Ключевые слова: концертное выступление, музыкально-исполнительская деятельность, исполнитель.

Annotation. Labintseva L. Concert performance as a special kind of music and performing activities. The article deals with aspects of the concert performances, as a special kind of music and performing activities. Concert performance is one of the basic laws of music and performing activities and provides for the mobilization of the executive, the use of music-theoretical knowledge, practical skills.

Key words: live performances, musical performers, a performer.

Постановка проблеми. Теорія музичного виконавства займає своє особливе місце в охопленні цілої низки складних проблем, вирішення яких вимагає різних наукових підходів і спільних зусиль спеціалістів у галузі естетики, психології, педагогіки, музикознавства. Плідність і перспективність теорії музичного виконавства забезпечується її послідовною опорою на методологічні принципи. У галузі естетики й мистецтвознавства музично-виконавська діяльність постає як динамічна система, складовими якої є композиторська творчість, творчість інтерпретатора та слухачка «співтворчість».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розробкою цієї проблеми впродовж багатьох років займаються музикознавці, виконавці, педагоги та ін. У психологічних дослідженнях (Л. Бочкарьова, О. Їоркіної, Г. Когана, О. Юрченка та ін.) розглядаються особливості виконавської інтерпретації в умовах концертного виступу. Питання психологічної саморегуляції розглядали С. Науменко, В. Петрушин, В. Подуровський, Б. Теплов та ін. Теоретичну базу дослідження складають праці з історії концертного виконавства (В. Ражніков, В. Стахов, Г. П'ятигорський та ін.); роботи, присвячені проблемам стилю і художньої інтерпретації (Л. Ауер, Ю. Єлагін, Г. Ципін та ін.).

Разом з тим, проблема процесу підготовки музиканта-виконавця до концертного виступу залишається актуальною.

Метою статті є висвітлення аспектів концертного виступу як особливого виду музично-виконавської діяльності.

Аналіз наукової літератури виявив наявність різноманітних підходів до визначення сутності музично-виконавського мистецтва та його окремих характеристик. Так, на думку М. Кагана, виконавство є «...повноцінним видом художньої творчості, поряд з діяльністю композитора, драматурга» [1; 348], але воно має виразні відмінності, що зумовлені сформованістю особистісних якостей музиканта як виконавця, специфічними особливостями сфери художньо-творчої діяльності, суспільною значущістю, цінністю цього виду мистецтва.

Специфічною ознакою виконавства, на думку Є. Гуценка, є наявність художньої інтерпретації. Це відобразилося на авторській дефініції визначення музичного виконавства. Останнє тлумачиться як «вторинна, відносно самостійна творчість, що полягає в процесі конкретизації продукту первинної художньої діяльності» [2; 39]. Науковець обґрунтовує художньо-інтерпретаційну природу виконавства, досліджує своєрідність художньої інтерпретації та спростовує її ототожнення з процесом виконання й кінцевим результатом виконавської діяльності музиканта.

За твердженням О. Бодіної, виконавству властиві три масштабні рівні творчого процесу. Застосовуючи семіотичний аналіз до вивчення структури виконавського процесу, дослідниця вказує, що перший пов'язаний з усвідомленням виконавцем змісту окремих мотивів та інтонацій на основі розкриття їхнього семантичного значення. Другий – з переведенням семантичної конкретизації в художнє узагальнення. Третій – із завершенням перших двох і оформленням певного драматургічного задуму

Надійшла до редакції 24.02.2010

виконавця. Н. Корихалова характеризує дві антитези процесуального розвитку музичного виконавства: об'єктивізм та суб'єктивізм, і відмічає, що всі проблеми у сфері музичного виконавства покладені в результаті на інтерпретацію музики [3; 156].

У соціологічному ракурсі питання музичного виконавства висвітлює Ю. Капустін. Науковець розглядає особливості сучасного концертного життя, соціальні функції музичного виконавства, форми спілкування між виконавцем і слухачем.

Музикант-виконавець – це художник-інтерпретатор, який здатний творчо осмислити авторський текст і реалізувати його в продукті своєї діяльності. Тут специфічною мовою закріплюється складний процес створення нового, самобутнього і ця мова, унаслідок цього, стає особливою творчістю для музиканта, слухача, композитора. Концертний виступ є однією з основних закономірностей музично-виконавської діяльності й передбачає мобілізацію зусиль виконавця, використання музично-теоретичних знань, практичних умінь та навичок.

Концертний виступ акумулює в собі виконавську надійність – якість музиканта-виконавця безпомилково, стійко та необхідно-точно виконувати музичний твір. Емоційний відгук на музику в умовах естради, що є одним із специфічних проявів загальної емоційності людини, займає в структурі емоційних проявів високе ієрархічне положення. Для митця важливо не тільки відчувати художній образ, а надзвичайно суттєво відобразити різні почуття так, щоб слухач, глядач були сповнені, пронизані тими ж переживаннями. Одним з механізмів, що дозволяють виконавцеві бути стратегом своєї професійної діяльності, є рефлексія.

«Подвійне» життя виконавця на сцені є не що інше, як робота його уяви, реалізація потреб і здатність до живого перевтілення. Необхідно відмітити, що виконавець з моменту появи на публіці живе, як правило, повторними (афектними) почуттями, очищеними від стороннього, від усього того, що заважало б слухачеві художньо сприймати й насолоджуватися. У творчій уяві виконавця відбувається корисний розлад між тим, що є, і тим, що обов'язково має бути. У процесі цього розладу і здійснюється творча переробка первинного переживання й повторне художнє переживання.

На самопочуття музиканта-виконавця впливають не тільки загальні психофізіологічні закономірності стресового стану. Важливу роль відіграють художньо-творчі чинники, пов'язані зі складністю досягнення виразності й цільності інтерпретації твору, із необхідністю прагнення високого рівня професійної точності й відповідності гри, артистичності, віртуозності всіх виконавських дій.

У процесі концертного виступу у виконавця висвітлюються такі чинники. Перший пов'язаний з певними змінами творчої сторони виконання, з підвищенням рівня вирішення інтерпретаційних завдань у результаті виникнення спілкування зі слухачами. Інший – із значною трансформацією роботи багатьох психофізіологічних механізмів музично-виконавської діяльності, зокрема, появою стресового хвилювання, незвичним станом рухових компонентів ігрового апарата, а також уваги – контролю за успішним розвитком виконавського процесу.

Контроль структурується на цей момент у складну систему «музика» – «виконавець» – «зал» – «слухачі», концентруючи в цьому одному виконанні багатомісячні заняття. Л. Коган зазначав з цього приводу: «Якщо є контакт, якщо публіка слухає з особливим настроєм і увагою, то заради цього хочеться віддати все найкраще, що є в тобі; протягом однієї-двох хвилин сконцентрувати всі свої знання, усю свою роботу, напругу перед концертних днів. Умить – повна віддача» [4; 222].

Великі виконавці Г. Венявський, Ф. Крейслер, Ф. Ліст, Н. Паганіні, Я. Хейфец, Ф. Шопен та ін. залучали слухачів до активного сприйняття творчості на естраді, а не просто стимулювати співпереживання.

Концертний виступ можна вважати як цілісну систему поведінки, ступінь відповідності попереднього процесу підготовки, знаходження оптимальних засобів нейтралізації й трансформації негативного впливу стресу з метою використання унікальних можливостей, які дає виступ музиканта.

Разом з тим, концертний виступ має й інші аспекти, які ускладнюють виконавський процес. Серед них найбільш значущим є стрес, який викликає різні психофізіологічні зміни, а також гіпервідповідальність, тобто занадто висока вимогливість до себе, яка сковує виконавця. До цього слід додати нерегулярність виступів, звичку до інших видів виступів на естраді (наприклад, по нотах, в унісон в оркестровій групі). Надмірна відповідальність посилює відчуття тривоги й невпевненості. К. Ігумнов підкреслював, що «з віком стаєш більш відповідальним до себе, починаєш відчувати якусь загострену відповідальність за свою гру» [5; 110].

Важливу роль у стабілізації концертного стану відіграє регулярність концертних виступів. У такому випадку концертне хвилювання, що виникає в кожному виступі не встигає піти, а наче залишається в пам'яті в достатньо актуальному вигляді. Свідомість утримує його деякі структури, тому що є інформація про наступний концерт.

Висновок. Концертний виступ являє собою особливу форму діяльності музиканта-виконавця. Цей вид діяльності має свої закономірності, які необхідно враховувати не тільки в період підготовки до концерту, але й протягом усього періоду вивчення музичного твору. Виконавці й педагоги повинні знати про специфічні особливості мислення та поведінки на сцені, про створення особливої виконавської форми музичного твору саме для публічного виступу. Розуміння цих явищ сприяють успішному досягненню художніх цілей і для професійного становлення музиканта в цілому.

Література:

1. Каган М. С. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М. С. Каган. – Л. : Искусство, 1970. – 440 с.
2. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации : философский анализ / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск : Наука, 1982. – 198 с.
3. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки / Н. П. Корыхалова. – М. : Музыка, 1979. – 208 с.
4. Коган Л. Б. Воспоминания. Письма. Статьи. Интервью / Л. Б. Коган // сост. В. Ю. Григорьев. – М., 1987. – 156 с.
5. Пианисты рассказывают / Ред. Соколов М. Г. – М. : Сов. композитор, 1979. – 222 с.

Линник М.С., соискатель кафедры истории и теории мировой и украинской культуры

Харьковский государственный университет искусств имени И. П. Котляревского

ИЗ МУЗЫКАЛЬНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО НАСЛЕДИЯ Р.В.ГЕНИКИ: «История фортепиано в связи с историей фортепианной виртуозности и литературы с изображением старинных инструментов ч.1.Эпоха до Бетховена - М., 1896 г.»

Аннотация. В данной статье автор рассматривает исследование Р.Геники о развитии фортепианного искусства от истоков до 30-х годов XIX столетия.

Ключевые слова: страны, инструментарий, обучение, композиторы, исполнители, репертуар, концертная практика.

Анотація. Линник М.С. *Из історії музично-дослідницької спадщини Р.Геніки: «Історія фортепіано у зв'язку з історією фортепіанної віртуозності й літератури. Епоха до Бетховена».* В даній статті автор розглядає дослідження Р.Геніки про розвиток фортепіанного мистецтва від витоків до 30-х років XIX століття.

Ключові слова: країни, інструментарій, навчання, композитори, виконавці, репертуар, концертна практика.

Annotation. Linnik M.S. *FROM MUSICAL-RESEARCH HERITAGE R.V.Genika: «The History of a piano in connection with a history of fortepiano virtuosities and literatures with the image of ancient tools. r.1. Epoch up to Bethoven».* In given article the author considers R.Genika's research about development of fortepiano arts from sources till 30-th years of XIX century.

Key words: the countries, toolkit, training, composers, executors, repertoire, concert practice.

Постановка проблемы. До сих пор вопросы, связанные с исследовательским наследием Р. Геники, ещё не стали объектом отечественного музыкознания. Данная статья является одним из первых опытов освещения деятельности Р. Геники как учёного. В своём музыкально-исследовательском наследии в каждой из затронутых сфер он сказал весомое слово. Поэтому, насущными в отечественном музыкознании являются вопросы о претворении этого наследия в жизнь, о судьбе этого наследия и дальнейшее его освоение.

Результаты исследования: Практическая ценность исследования определяется адресной направленностью к музыковедам, историкам музыки и студентам музыкальных вузов, изучающих курс истории фортепианного искусства.

К постановке задания. В предлагаемой статье сделана попытка рассмотреть вопросы, связанные с работой Р.Геники о развитии фортепианного искусства.

Исследование выполнено согласно плану НИР Харьковского государственного университета искусств имени И. П. Котляревского.

Изложение основного материала. Одной из основных задач отечественного музыкознания является глубокое и всестороннее изучение исторического прошлого музыкального искусства.

Воспитание музыкантов нового поколения не может быть плодотворным без опоры на фундаментальные традиции в данной области. С этой точки зрения требует к себе пристального внимания роль Ростислава Владимировича Геники (1859-?) в развитии музыкальной культуры Харькова конца XIX – начала XX столетия. Энциклопедичность знаний, феноменальная память, исключительная работоспособность и ясное понимание целей и задач своей деятельности обусловили большой масштаб созданного им в разных областях науки и музыкального просветительства.

Деятельность Р. Геники как учёного охватывает несколько областей музыкознания, среди которых – разработка теории пианизма и исследование фортепианного искусства, а в сфере истории музыки центральными темами научных изысканий являются зарубежная и русская музыка.

Впервые он привлёк к себе внимание в 1896 году как автор исследования под названием «История фортепиано в связи с историей фортепианной виртуозности и литературы с изображением старинных инструментов – ч.1.Эпоха до Бетховена», которое было напечатано в издательстве П. Юргенсона. Затем, в 1899 году в издательстве «Русской музыкальной газеты» выходит в свет его вторая работа: «Бетховен. Значение его творчества в области фортепианной композиции».

Значение Р. Геники как учёного стало ещё более ясным, когда в 1905 году выходит из печати его исследование «Из летописей фортепиано: Музыкально-исторические очерки. Развитие виртуозного стиля и пианисты первых десятилетий XIX в».

Надійшла до редакції 18.03.2010

Р.Шуману была посвящена работа «Шуман и его фортепианное творчество». В 1908 году, очевидно к 15 годовщине смерти своего любимого учителя, выходит в свет исследование Р.Геники о «Фортепианном творчестве П.И.Чайковского». Затем им был создан очерк о «Фортепианном творчестве А.Г.Рубинштейна».

В 1911-1912 годах в издательстве РМГ издаются очерки Р.Геники «История музыки» в двух томах. Поводом написания этой работы, как пишет Р.Геника, послужило следующее обстоятельство: «Каждый раз, когда мои слушатели просили меня указать им руководство, по которому они могли бы готовиться к экзамену, – я находился в затруднительном положении; я называл им книги Сакетти, Шлютера, Бренделя и Размадзе, сознавая, что, в сущности, в данном случае эти книги не вполне подходящие, что многое в них изложено чересчур пространно, иное не доказано. Я убедился в насущной потребности иметь русскую книгу, которая соответствовала бы одногоднему курсу, в которой история музыки была бы изложена, сжато, но обстоятельно, не сухо, простым лёгким слогом» [2, с.3-4].

С 1916 годом связана последняя работа Р.Геники-очерки «Из консерваторских воспоминаний (1871-1879). Н.Г.Рубинштейн и П.И.Чайковский».

Таковы, по существу, работы, созданные Р.Геникой в Харькове и опубликованные им в конце XIX–начала XX столетия.

Несколько слов о биографии Р.Геники. Ростислав Владимирович Геника родился 15 (27) октября 1859 г. в Корчевском уезде Тверской губернии. Блестящий пианист, педагог и музыкальный писатель в 1879 году окончил Московскую консерваторию по классу фортепиано у Н.Г. Рубинштейна, и теории под руководством П.И. Чайковского.

Необычайно разносторонне и плодотворно проходила деятельность Р.Геники в Харькове, которая продолжалась на протяжении более сорока лет – с 1880 по 1922 годы. Он преподаёт специальное фортепиано в музыкальных классах, а затем в училище при Харьковском отделении РМО. С 1917 года профессор Харьковской консерватории Р.Геника вел огромную исполнительскую, педагогическую, научную и просветительскую деятельность. С 1896 года было положено начало систематическим выступлениям Р. Геники в печати, в частности, почти все годы существования «Русской музыкальной газеты» он состоял в числе её постоянных корреспондентов.

В своих музыкально-критических исследованиях, касающихся вопросов исполнительства, Р. Геника обращался практически ко всем его видам: глубокая музыкальная эрудиция позволяла ему проникать в «тайное тайных» вокального искусства, его живо интересовали концерты пианистов, скрипачей и виолончелистов, он поднимал проблемы оркестрового и оперного исполнительства, но все же была одна область музыкально-исполнительского искусства, которая привлекала особенно пристальное внимание Р. Геники. Этой областью было фортепианное искусство. С 1922 года, – как пишет Е. Кононова, – Р. Геника жил в

Чехословакии где, по свидетельству ученика тех лет – Э. Кросс-Наджей, успешно занимался педагогической и концертной деятельностью [3, с. 111].

Большим достижением Р. Геники-исследователя явилась книга «История фортепиано в связи с историей фортепианной виртуозности и литературы, с изображением старинных инструментов - ч 1. Эпоха до Бетховена - М., 1896»

Исследование «История фортепиано» выросло из всей предшествующей деятельности Р. Геники. Оно включает в себя девять глав, а именно:

1. Происхождение фортепиано. Его предки – древнейшие клавишные струнные инструменты: клавикорд, виргинал, клавицитериум, спинет, клавесин;
2. Первые композиторы и виртуозы. Фрескобальди и его школа. Фробергер. Группа старейших английских виргиналистов: Таллис, Бирд, Булль, семейство Гиббонс;
3. Французские клавесинисты XVII и XVIII столетий. Франсуа Куперен (1668-1733), Жан Филипп Рамо (1683-1764);
4. Скарлатти и итальянские клавесинисты XVIII столетия;
5. Себастиан Бах;
6. Гендель;
7. Сыновья Себастиана Баха. Развитие свободного фортепианного стиля, гомофонного склада и сонатной формы;
8. Изобретение фортепианного молотка. Дальнейшее усовершенствование фортепианного механизма в XVIII столетии;
9. Клавесинисты становятся пианистами. Эпоха Гайдна, Моцарта и Клементи. Муцио Клементи. Гуммель (1778-1837), Джон Фильд.

Книга Р. Геники – отклик ученого на насущные потребности времени: необходимость ввести в обиход труд по истории фортепианного искусства подсказывалась и педагогической, и исполнительской, и культурно-просветительной, и научной деятельностью.

«На русском языке имеются лишь очень поверхностные и отрывочные исторические сведения о фортепианном искусстве»... «Вот те причины, которые делают уместной и интересной историю фортепиано, в связи с историей фортепианной игры и литературы», – так начинается он своё исследование [1, с. 5-6].

О чем бы ни говорилось на его страницах, всюду проявляется прекрасное знание эволюции фортепианного искусства. Общие положения автора подкрепляются конкретным материалом из музыкальных сочинений различных эпох и стилей – от истоков до 30-х годов XIX ст. Автором широко привлекаются научные труды зарубежных исследователей – вот почему новаторская книга Р. Геники оказалась важной вехой в русской музыкальной культуре.

Видимо, не случайно Р. Геника свой труд напечатал в самом крупном из русских музыкальных издательств дореволюционного времени – фирме П. Юргенсона. К началу XX века она по количеству

выпускаемой продукции и по ее техническому оформлению выдвинулась на первое место среди существующих в России нотоиздательств, где едва ли не главное место в каталоге занимала музыкально-педагогическая литература. К тому же фирма П. Юргенсона широко рекламировала свои издания.

Сразу же после выхода в свет труда Р. Геники появились и прозорливые рецензии, определившие истинное его значение. Так, русский композитор и музыкальный критик Ц. Кюи, в частности писал: «... г-н Геника... выполнил свою задачу с замечательной эрудицией, полнотой и умелостью» [4].

Книга Р. Геники сразу же по выходе в свет получила повсеместное распространение. По ней учились учащиеся музыкальных учебных заведений. Не прошел мимо этого исследования ни один профессионал-историк.

Проходят годы, и с ними постепенно углубляется наше познание истории фортепианного искусства. Непрерывно растет литература о нем. Но первое, главенствующее место в этой литературе, бесспорно, принадлежит замечательному труду Р. Геники, впервые опубликованному в 1896 году.

Свою роль зачинателя нового он выполнил прежде всего как педагог, воспитывая многих молодых пианистов, заслужив огромное признание в городе в качестве ведущего исполнителя, принимавшего участие едва ли не во всех важнейших начинаниях в музыкальной жизни Харькова указанного периода. Закономерно возникает вопрос о месте и роли работы в истории фортепианного искусства.

С позиции современного музыкознания труд Р. Геники, написанный в конце XIX ст., представляет собой начальный этап в истории исследования фортепианного искусства от истоков до 30-х годов XIX ст.

Тем не менее, и недооценивать его нельзя, ибо он важен по следующим причинам.

Необходимо учитывать, что в пору, когда музыкознание и в самых передовых странах мира делало только первые шаги, Р. Геника оказался в числе пионеров, причем на переднем фланге этой науки.

Труд Р. Геники предстает сплошной серией научных открытий для русского читателя того времени, сохраняющих значение до наших дней, и заслуживает глубокого специального изучения.

Работа Р. Геники имеет неоценимое значение для современного исследователя, поскольку, во-первых, вызывает в целом доверие, во-вторых, хранит сведения о том многом, что ныне музыкальной культурой уже утрачено, в третьих, в условиях острой нехватки первоисточников, проливает свет на многие вопросы, наконец, служит поводом к различного рода раздумьям и обобщениям по некоторым актуальным проблемам современного музыкознания в области истории фортепианного искусства.

Своим исследованием Р. Геника заложил прочный фундамент для дальнейшего изучения фортепианного искусства от истоков до современности в синтезе его важнейших компонентов – музыки, исполнительства и педагогики.

Восстанавливая сейчас в памяти все, что было создано Р. Геникой за 40 лет его педагогической, исполнительской и научно-критической деятельности в Харькове, невольно поражаешься тому, как много он сделал.

Наследие Р. Геники до сих пор по-настоящему еще не изучено, а во многом как выясняется даже неизвестно. Первую попытку заполнить создавшуюся лауну и представляет данная статья.

Литература:

1. Геника Р. История фортепиано в связи с историей фортепианной виртуозности и литературы с изображением старинных инструментов. - ч. 1. Эпоха до Бетховена. - М., 1896. - 216 с.
2. Геника Р. Очерки истории музыки: В 2 т. - СПб., 1911-1912 - т. 1 - 324 с.
3. Кононова Е. Кафедра специального фортепиано // Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского. - 1917-1992. - Х.: 1992. - с. 109-133.
4. Новости «Биржевая газета». - 1896, 8 марта.

Ліманська О.В., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії

Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди

ХУДОЖНЬО-ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ АНСАМБЛЮ ТАНЦЮ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. У статті розкрито особливості художньо-творчої діяльності студентського ансамблю танцю, з'ясовано її пріоритетне значення для розвитку сучасного хореографічного мистецтва.

Ключові слова: студентський ансамбль танцю, художньо-творча діяльність, хореографія.

Аннотация. Лиманская О.В. Художественно-творческая деятельность ансамбля танца в контексте развития хореографического искусства. В статье раскрыты особенности художественно-творческой деятельности студенческого ансамбля танца, определено ее приоритетное значение для развития современного хореографического искусства.

Ключевые слова: студенческий ансамбль танца, художественно-творческая деятельность, хореография.

Annotation. Limans'ka O.V. Artistically-creative activity of a dance ensemble in the context of choreographic art development. In the article peculiarities of artistically-creative activity of students dance ensemble are revealed and its priority meaning for the development of modern choreographic art is defined.

Key words: students dance ensemble, artistically-creative activity, choreography.

Постановка проблеми. Сьогодні хореографічне мистецтво займає лідируючі позиції в художній самодіяльній творчості студентської молоді, свідченням чого є велика кількість ансамблів танцю майже в кожному ВНЗ. Популярними видами хореографії все більше стають сучасний та сучасний бальний танець, а також стилізований народно-сценічний танець як інтегрована образно-пластична форма танцювання.

Дослідження становлення й генезису танцювального мистецтва дають змогу зробити висновок про визначну роль ансамблів танцю на шляху популяризації та вдосконалення окремих його видів.

Діяльність хореографічного колективу складається з основних напрямів роботи: навчально-виховна, репетиційна, постановочна та художньо-творча діяльність. Причому, остання серед них, посідає провідне місце. Цей напрямок роботи сприяє налагодженню зв'язків з творчими організаціями, закладами дозвілля, освітніми закладами всіх рівнів, самодіяльними колективами, постійному вдосконаленню художньої майстерності і ефективному використанню творчого потенціалу студентства.

Актуальність обраного дослідження зумовлена необхідністю посилення ефективності художньо-творчої діяльності студентських творчих колективів, зокрема хореографічних, для використання їх досвіду в подальшому розвитку танцювального мистецтва України.

Робота виконана згідно з планом науково-дослідної роботи кафедри хореографії ХНПУ імені Г.С. Сковороди.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Тенденції розвитку сучасного хореографічного мистецтва найбільш яскраво простежуються шляхом аналізу різних аспектів діяльності ансамблів танцю, що стає предметом наукових досліджень серед хореографів-балетмейстерів, свідченням тому є праці В. Антипової, О. Голдрича, Б. Колногузенка, О. Пінчук, А. Тараканової та ін. Але, слід зазначити, що більшість авторів приділяють увагу діяльності дитячих хореографічних колективів. Студентські ансамблі танцю не ставали предметом окремого дослідження, що й обумовило вибір теми статті.

Найбільш близько до вивчення діяльності студентського хореографічного колективу підійшла у своїх працях В. Волчукова, яка надає визначення студентській віковій категорії, розкриває особливості роботи колективу, висвітлює пріоритетні напрями вдосконалення шляхів оптимізації навчально-виховного процесу.

Незважаючи на існуючий науковий доробок, питання ролі художньо-творчої діяльності ансамблю танцю в процесі розвитку хореографічного мистецтва є актуальними та недостатньо висвітленими в працях сучасних хореографів.

Мета дослідження – розкрити сутність художньо-творчої діяльності студентського ансамблю танцю в контексті розвитку сучасного хореографічного мистецтва.

Згідно з метою, постають такі завдання:

- уточнити зміст поняття «художньо-творча діяльність»;

Надійшла до редакції 29.03.2010

- означити форми художньо-творчої діяльності творчого колективу;
- розкрити специфіку художньо-творчої діяльності студентського ансамблю танцю;
- з'ясувати вплив діяльності ансамблю танцю на розвиток сучасного хореографічного мистецтва.

Результати дослідження. Сучасна вища мистецька освіта має за мету виховання особистості студента, здатного проводити активну художньо-творчу діяльність на високому професійному рівні, творчо підходити до вирішення складних завдань певних галузей наук. Таким чином, для студентів творчих спеціальностей впроваджується *художньо-творча діяльність*, яка визначається нами як пріоритетний напрямок роботи творчого колективу в поза навчальний час з метою вдосконалення художньої та виконавської майстерності його учасників, підтримки талановитої молоді, популяризації жанрів художньої самодіяльності [2].

Також художньо-творча діяльність студентів визначається науковцями як напрямок науково-дослідної роботи у творчих ВНЗ, яка складається з певних видів (робота у творчих секціях і студіях; участь у концертах, конкурсах, виставках, розробка сценаріїв, підготовка і показ спектаклів, шоу-програм, тощо) [4, с. 29].

Згідно з таким підходом можна виділити основні *види художньо-творчої діяльності* студентського ансамблю танцю, який можна охарактеризувати як творче об'єднання молоді за професійним спрямуванням з нестійкою структурою формування контингенту, обумовлену графіком навчально-виховного процесу окремого вищого навчального закладу, а саме:

1. Участь у концертах, конкурсах, фестивалях на рівні ВНЗ, регіональному, всеукраїнському, міжнародному рівнях.
2. Виступи на телебаченні.
3. Підготовка і показ шоу-програм, звітних та тематичних концертів.
4. Проведення професійних конкурсів, фестивалів серед учнівської молоді в рамках шефської роботи.

Дослідниця Волчукова В.М., визначаючи студентську вікову категорію за трьома ознаками: психологічною, соціальною та фізіологічною, наголошує, що вік студента від 17 до 22 років є періодом найбільш активного розвитку особистості, розкриття її талантів та здібностей, особливо пов'язаних із визначеною професією [3, с.63].

Специфіка студентського творчого колективу полягає у нестійкому характері формування контингенту учасників, тобто кожного року частина учасників – випускники ВНЗ виходять із складу, а нові – першокурсники вступають, що значною мірою ускладнює втілення репертуарної політики та гальмує інші види роботи (навчально-виховну, організаційну, художньо-творчу). Враховуючи той факт, що склад першого курсу як правило перевищує кількість випускників, можна сказати, що фактично керівнику студентського аматорського колективу доводиться

кожного року починати все спочатку. Це вимагає неабияких організаторських здібностей, досконалого володіння прийомами та методами роботи зі студентами, широкого використання творчого підходу до кожного члена колективу. З іншого боку студенти це такі особистості, що визначились у бік професійного спрямування й працюють над вдосконаленням своїх здібностей.

Сутність самодіяльної творчості як інноваційної та творчої діяльності робить її важливим засобом всього процесу виховання. У розвитку творчих колективів студентської молоді спостерігається два основних етапи. *Перший етап* передбачає виявлення творчого потенціалу особистості студента й розвиток її творчих здібностей, первинних навичок й прийомів діяльності. На *другому етапі* здійснюється реалізація творчого потенціалу особистості студента в процесі активної творчої діяльності з метою створення матеріальних та духовних цінностей.

В процесі занять у студентів формуються вміння та навички творчості, творчі здібності та громадська активність, всі якості особистості, відношення до життя в цілому і до мистецтва, виникає катарсис (очищення) душі, виникає емпатія – співчуття. Основною умовою розвитку творчих здібностей є ранній початок занять творчістю, повна свобода творчості, створення середовища й системи відношень та умов для розвитку індивіда [1].

Розглянемо художньо-творчу діяльність на прикладі народного ансамблю танцю «Зоричвіт» Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди, який був створений у вересні 1995 року на базі музично-педагогічного факультету. Учасниками колективу стали студенти 1–5-х курсів спеціальності «Хореографія». Розпочавши свою роботу з навчальної дисципліни, ансамбль народного танцю відразу заявив про себе як перспективний студентський колектив, всього за півроку було створено хореографічні композиції: «Гопак», «Гуцульська сюїта», «Подоланочка», «Лісова пісня», «Поліські жарти», «Російська плясова», «Лебідка». Колектив почав приймати активну участь у концертній діяльності факультету та університету. Серед таких виступів особливо слід відзначити шефські концерти у військових частинах, інтернатах, школах; участь у роботі «Філармонії школяра» (НВК № 116). В 1996 році колектив став переможцем конкурсу «Студентська весна» у номінації – хореографія. В цьому ж році ансамбль народного танцю вперше прийняв участь у міському заході, присвяченому 125-річчю з дня народження видатної української письменниці Лесі Українки. В 1997, 1998 рр. – колектив лауреат міського конкурсу «Студентська весна».

Сьогодні народний ансамбль народного танцю «Зоричвіт» є одним з найактивніших і бажаних учасників багатьох районних, міських, обласних, регіональних та всеукраїнських заходів. В 2001, 2003 рр. колектив приймав участь у Всеукраїнській виставці кращих ВНЗ України «Освіта України – XXI століття»; в 2004 р. у складі делегації ХНПУ ім. Г.С. Сковороди

ансамбль прийняв участь у проекті «Г.С. Сковорода і сучасність» (м. Москва); щорічно приймає участь в урочистостях до Дня Перемоги, до Дня визволення м. Харкова, до Дня працівників освіти, ювілейних концертах видатних митців міста та ін.

За останні п'ять років колектив неодноразово приймав участь у міжнародних та всеукраїнських конкурсах хореографії й ставав переможцем цих змагань, серед них: фестиваль аматорських колективів культурно-освітніх закладів профспілок; міський конкурс-огляд самодіяльних колективів, присвячений 60-річчю Перемоги у ВВв; міжнародний фестиваль народного танцю «Шоки – Трипки» – 2005 (м. Каунас, Литва); всеукраїнський конкурс народної хореографії ім. П. Вірського; міжнародний юнацький хореографічний конкурс «Містерія танцю» (м. Полтава, м. Київ); всеукраїнський конкурс творчості «Джерело талантів»; всеукраїнський хореографічний конкурс «Танці з Карпатами»; всеукраїнський фестиваль-конкурс талантів «Золоте намисто» та ін.

За ініціативою НАНТ «Зорицвіт» у 2008 році було започатковано Відкритий хореографічний фестиваль «Зорицвітова веселка», який має за мету – створити сприятливі умови для духовного розвитку талановитої молоді та творчого спілкування між керівниками та учасниками хореографічних колективів міста Харкова.

Завдання фестивалю:

- укріплення та розвиток дружніх стосунків між учасниками фестивалю;
- сприяння розвитку дитячої та юнацької художньої творчості;
- надання можливості обміну досвідом серед художніх керівників дитячих хореографічних колективів;
- налагодження творчих стосунків з кафедрою хореографії ХНПУ імені Г.С. Сковороди з метою методичної допомоги керівникам.

Отже, художньо-творча діяльність студентського ансамблю танцю сприяє популяризації танцювального мистецтва серед широких верств населення, що позитивно впливає на формування системи професійної освіти в означеній галузі, з одного боку і на художньо-естетичне виховання підростаючого покоління – з іншого. Залучення молоді до процесу виховання засобами мистецтва спрямовано на виконання актуальних завдань соціалізації особистості в сучасних соціокультурних умовах.

Сучасне хореографічне мистецтво, увібравши в себе усі риси постмодерністської культури розвивається за принципами відриву від традицій (модерн, джаз-модерн, контемпорарі та ін.). Діяльність студентських ансамблів танцю, зокрема народного (фольклорного) спрямування, розкриває нові горизонти поєднання традицій і новацій, спрямовує постановочну роботу в бік вивчення народних джерел побутування різних форм танців, оформлення їх у високохудожні зразки стилізованої хореографії.

Висновки. Отже, підсумовуючи все вищевикладене, можна виділити основні соціальні функції художньо-творчої роботи студентського

ансамблю танцю, які впливають на розвиток хореографічного мистецтва: задоволення потреби в спілкуванні з мистецтвом; правильна організація дозвілля; залучення студентства до суспільно корисної діяльності; розвиток почуття прекрасного; формування виконавських вмінь та навичок; розвиток творчих потенцій особистості.

Перспективи подальших досліджень.

Вивчення досвіду роботи студентських ансамблів танцю може бути використаний як певна модель структурно-діяльнісного підходу до вирішення завдань професійного зросту.

Література:

1. Колногузенко Б.М. Хореографічне мистецтво: 3б. ст. / Колногузенко Б.М. – Харків: ХДАК, 2008. – 224 с.
2. Ліманська О.В. Методика організації дозвілля / Ліманська О.В. – Харків: ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2007. – 36 с.
3. Методика роботи з хореографічним колективом / Бугаєць Н.А., Волчукова В.М., Пінчук М.С. – Харків: ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2009. – 98 с.
4. Шейко В.М., Кушнарєнко Н.М. Організація науково-дослідницької діяльності: Підручник. – 5-те вид., стер. / Шейко В.М., Кушнарєнко Н.М. – К.: Знання, 2006. – 307 с.

Овчар А.П., соискатель кафедры оркестровых духовых инструментов и оперно-симфонического дирижирования

Харьковский государственный университет искусств имени И.П.Котляревского

МНОГОГРАННОСТЬ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АНДРЕЯ ЮРЬЯНА В ХАРЬКОВЕ (КОНЕЦ XIX – НАЧАЛО XX СТОЛЕТИЙ)

Аннотация. В данной статье автор рассматривает педагогическую, исполнительскую и композиторскую деятельность А.Юрьяна в Харькове конца XIX – начала XX столетий.

Ключевые слова: Харьков, А.Юрьян, педагогическая, исполнительская и композиторская деятельность.

Анотація. Овчар О.П. Багатогранна творча діяльність Андрія Юр'яна (кінець XIX – початок XX століть). В даній статті автор розглядає педагогічну, виконавську і композиторську діяльність А.Юр'яна у Харкові кінця XIX – початку XX століття.

Ключові слова: Харків, А.Юр'ян, педагогічна, виконавська і композиторська діяльність.

The summary. Ovchar A.P. Many-sided nature of creative activity of Andrey Jur'jana in Kharkov (the end XIX – the beginning of XX centuries). In given article the author considers pedagogical, performing and composer's A.Jur'jan's activity in Kharkov of the end XIX – the beginnings of XX centuries.

Key words: Kharkov, A.Jur'jan, pedagogical, performing and composer's activity.

Постановка проблемы. Вопросы, связанные с многогранной творческой деятельностью А.Юрьяна, еще не стали объектом музыковедческого исследования. Это и обусловило выбор указанной темы.

Практическая ценность исследования определяется адресной направленностью к музыковедам, историкам музыки и исполнителям на духовых инструментах.

Постановка задания. В предлагаемой статье сделана попытка рассмотреть вопросы, связанные с многогранной творческой деятельностью А.Юрьяна в Харькове конца XIX – начала XX столетий.

Работа выполнена согласно плана НИР Харьковского государственного университета искусств имени И.П.Котляревского.

Результаты исследования. Вторую половину XIX – начала XX столетия исследователи прошлого музыкальной культуры Харькова по праву относят к периоду ее расцвета. Так, в 1871 году открывается Харьковское отделение Русского музыкального общества (РМО), ставшее одним из главных очагов распространения музыкального образования. В этом же году открываются музыкальные классы, преобразованные в 1883 году в Харьковское музыкальное училище. На протяжении 34 лет существования последнего были достигнуты большие результаты в деле музыкального образования. Доказательством тому – преобразование музыкального училища 2 мая 1917 года в консерваторию. Весь этот 46-летний период связан с именем директора Харьковского отделения РМО, зачинателя профессионального музыкального образования на Слободской Украине, выдающегося музыкального и общественного деятеля, профессора Ильи Ильича Слатина. Благодаря его организаторскому таланту, сначала в классах, а затем и в училище были сконцентрированы незаурядные музыкально-педагогические силы. Об одном из наиболее ярко и разносторонне одаренных музыкантов в Харькове, внесших значительный вклад в музыкальную культуру города указанного периода и пойдет речь в данной статье, а именно – Андрее Андреевиче Юрьяне.

Несколько слов о биографии А.А. Юрьяна. Андрей Юрьян родился 30 сентября 1856 года в одном из наиболее живописных уголков Видземе – Эргли, в усадьбе Менгеле в Лягвии. Девяти лет Андрей поступил в приходскую школу в Эргли, где одновременно с общеобразовательными предметами обучался игре на фортепиано у А.Терауда. Уже в этот период он выделялся своими исключительными музыкальными способностями, поражая своим абсолютным слухом. В 1874 году он оканчивает Рижское уездное Екатерининское училище. Осенью 1875 года А.Юрьян поступил в Петербургскую консерваторию в класс органа, где его учителем был известный органист, профессор Л.Гомилиус. Серьезно заинтересовавшись композицией, А.Юрьян начал посещать также класс практического сочинения Н.Римского-Корсакова.

В 1880 году А.Юрьян окончил Петербургскую консерваторию по классу органа у Л.Гомилиуса, а годом позже, кантатой «Пир Балтазара», – по классу композиции у Н.Римского-Корсакова. На этом, однако, музыкальные занятия А.Юрьяна не

Надійшла до редакції 12.03.2010

прекратились. Интересуясь различными оркестровыми инструментами, он по совету Фр.Гомилиуса (отца), профессора Петербургской консерватории, поступил в класс валторны. Через год в 1882 году А.Юрьян уже настолько овладел техникой игры на этом инструменте, что был допущен к экзамену. Присутствовавший на экзамене А.Рубинштейн похвалил красивую и сильную игру А.Юрьяна. По классу валторны последний закончил консерваторию с большой серебряной медалью. Таким образом, А.Юрьян окончил консерваторию по трем специальностям – органа, композиции и валторны.

Однако, у себя на родине в Риге, высокообразованный музыкант не мог получить работу. Именно это и заставило А.Юрьяна искать работу за пределами своей родины. В 1882 году он был принят в качестве преподавателя сначала в музыкальные классы, затем во вновь открывшееся Харьковское музыкальное училище, где и проработал около трех с половиной десятилетий, с 1882 по 1916 годы.

Педагогическая деятельность А.Юрьяна

В списках педагогов он значится как старший ординарный преподаватель сольфеджио, теории музыки и хорового пения. С 1886 года в Харьковском музыкальном училище по классу духовых медных инструментов преподает и его брат, Юрис Юрьян.

Приезд А.Юрьяна в Харьков имел большое значение и в его творческой биографии, и во всем дальнейшем развитии харьковской музыкальной жизни. У него сразу же установились дружеские отношения с группой музыкантов, объединившихся около И.Слатина, и он стал на долгие годы горячим патриотом того дела, которому эти люди отдавали все свои силы и способности. А Юрьян не только смог обеспечить высокий уровень преподавания музыкально-теоретических дисциплин, но и оказал весьма благотворное влияние на весь ход жизни сначала музыкальных классов, а затем и музыкального училища.

В 1882/1883 учебном году А.Юрьяну пришлось вести одному все теоретические предметы на двух отделах

Так, на специальном отделе по элементарной теории музыки у него было 25 учениц и 5 учеников, по сольфеджио на 1-м курсе 28 учениц и 10 учеников, по сольфеджио на 2-м курсе 28 учениц и 4 ученика, по гармонии на 1-м курсе 18 учениц, а на 2-м курсе по гармонии 8 учениц и 3 ученика. На общем отделе по элементарной теории музыки и сольфеджио у него обучалось на 1-м курсе 11 учениц и 5 учеников, а на 2-м курсе 16 учениц и 6 учеников.

Как видно из вышеизложенного, количество учащихся у А.Юрьяна было очень большое – 167 человек. Видимо только педагогический энтузиазм, чувство долга и ответственности за порученное дело помогли ему справиться с такой педагогической нагрузкой. И еще. При изучении списков учеников А.Юрьяна видно, что в его классах обучались музыканты всех исполнительских специальностей – пианисты, скрипачи, альтисты, виолончелисты, контрабасисты и певцы. Поэтому некоторые учащиеся младших курсов, проходившие у А.Юрьяна музыкально-теоретические предметы в следующие годы избрали

специальную теорию в качестве основного предмета или второй специальности. Очевидно, А.Юрьян умел прививать интерес к музыкально-теоретическим занятиям, поскольку такие случаи были. Некоторые из учеников А.Юрьяна стали в будущем преподавателями Харьковского музыкального училища. Например, Я.Нурмик, В.Катанский и др.

Решающим в создании высокого профессионального уровня преподавания в теоретических классах и в училище в целом был личностный уровень педагогического коллектива. Так, курсы специальной теории музыки, элементарной теории музыки, сольфеджио, гармонии и энциклопедии* неизменно находились в руках А.Юрьяна.

С 1908 года А.Юрьян начал вести и классы медных духовых инструментов (валторны, трубы и тромбона), так как его брат Юрис Юрьян уехал в Ригу.

Исполнительская деятельность А.Юрьяна

Многообразной была деятельность А.Юрьяна в качестве концертанта-исполнителя и, прежде всего, как руководителя квартета валторнистов братьев Юрьян.

Первоначальный замысел организации квартета валторн относится еще к тому времени, когда А.Юрьян и его брат Юрис учились в Петербургской консерватории. Уже в те годы, в летнее время, оба брата совместно с валторнистами Рижского немецкого оперного театра Анкертом и Шультгейзом устраивали концерты квартета. Когда же в середине 80-х годов XIX столетия в Харьковское музыкальное училище в класс Юриса Юрьяна поступил Павуле Юрьян, – появилась возможность реализовать идею, подсказанную учителем А.Юрьяна, профессором Фр.Гомилиусом, – организовать квартет валторнистов братьев Юрьян. В летние каникулы А.Юрьян обучал игре на валторне своего старшего брата Петра, и вскоре квартет братьев Юрьян смог выступать с первыми концертами, главным образом, перед крестьянами. В репертуаре квартета были простые, общедоступные пьесы, а в особенности много было народных песен в обработке А.Юрьяна. Из воспоминаний очевидцев известно, что руководимый А.Юрьяном квартет с большой тщательностью готовился к каждому выступлению. Квартет работал в 80-х годах (по воспоминаниям Ю.Юрьяна – до 1889г.), он принял участие в III Всеобщем празднике песни (1888 г.) и объездил почти всю Латвию [2, с.27].

11 марта 1893 года по приглашению дирекции Харьковского отделения ИРМО и лично И.Слатина в Харьков приехал П.Чайковский, чтобы дать симфонический концерт из собственных произведений в пользу местного отделения музыкального училища. Оркестром дирижировал сам автор, а в состав оркестра входили все педагоги музыкального училища, в том числе и А.Юрьян.

Нередко А.Юрьян выступал с концертами как органист и валторнист.

Композиторская деятельность А.Юрьяна

Полученные в Петербургской консерватории теоретические познания в сочетании с большим художественным вкусом позволили А.Юрьяну создать

* Курс энциклопедии объединял в себе анализ музыкальных форм, контрапункта, инструментовку и отчасти элементы истории музыки, где в краткой форме излагались общие сведения об этих предметах.

много произведений в различных жанрах. Он является автором произведений для симфонического оркестра. Среди них – Симфоническое Allegro (первая часть симфонии фа минор), Латышские пляски, Увертюра-бенефис для оркестра, Праздничный марш (посвящен 25-летию юбилею Харьковского музыкального общества) и т.д.

А.Юрьян является также автором произведений для отдельных инструментов в сопровождении оркестра. К ним относятся Элегический концерт для виолончели с оркестром, «Вей, ветерок» (Песня латышских лодочников) для валторны с оркестром.

А.Юрьян – автор большого количества вокально-инструментальных произведений, камерных ансамблей, романсов, хоровых произведений и многих обработок народных песен для голоса и фортепиано.

В 1916 г. из-за полной потери слуха А.Юрьян был вынужден оставить работу в музыкальном училище. О.Гравитис – автор исследования о А.Юрьяне – так описывает последние годы его жизни: “В период бурных революционных событий и гражданской войны Андрей Юрьян был тяжело болен. К тому же смерть любимого сына Ольгерта (родился 29 июня 1893г., умер 25 июля 1918г.) наложила глубокую печать на психику больного композитора. Андрей Юрьян лично занимался музыкальным развитием своего одаренного сына еще в Харьковском музыкальном училище, мечтая увидеть в Ольгерте композитора – продолжателя своего любимого дела*. Горе, вызванное утратой любимого сына, еще более подорвало и без того слабое здоровье Андрея Юрьяна.

Сведения, полученные А.Юрьяном из Латвии в начале 1919г., вызвали в нем новый прилив сил. Композитор принял решение вернуться на родину, в Ригу, чтобы остаток жизни посвятить развитию музыкальной культуры Латвии. С нетерпением ожидал Андрей Юрьян дня отъезда, но то болезнь, то затруднения с транспортом отдаляли этот желанный день. Только в конце 1920 года ему удалось выехать на родину. Приехав в декабре 1920 года в Ригу, он был полон беспочвенных мечтаний о широкой научной и творческой деятельности. Вскоре по приезде он принялся за работу и, руководствуясь только внутренним слухом, гармонизовал ряд латгальских народных песен. Но болезнь продолжала свое разрушительное дело. Правящие круги буржуазной Латвии даже не пытались создать А.Юрьяну условия, необходимые для восстановления его здоровья. Забота о нем свелась только к тому, что престарелый композитор на две недели был помещен в больницу Красного креста и ему была установлена небольшая пенсия. Сделав это, власть имущие без угрызений совести сочли, что ими сделано все необходимое для спасения жизни А.Юрьяна. На средства одной из благотворительной организации композитор был на два месяца помещен в Цесисский санаторий. 28-го сентября 1922 года, вследствие резко прогрессирующей болезни и недостаточного лечения, Андрей Юрьян умер, не осуществив тех намерений, с которыми он возвращался на родину [3, с.27].

* Латышский композитор Л.Бетын, ознакомившись с первыми произведениями молодого Ольгерта Юрьяна, сравнивал их с произведениями Э.Грига.

Помимо преподавательской (как теоретик) и исполнительской деятельности (как валторнист-виртуоз и органист), А.Юрьян занимался и этнографией. Он записал и издал несколько сборников латышских народных песен, шесть из которых вышли в свет в Риге (1894-1926), вследствие чего стал основателем латышской фольклористики.

Как уже отмечалось, плодотворной была и его композиторская деятельность. Он является основоположником профессиональной латышской симфонической и вокально-инструментальной музыки, был также одним из инициаторов и главным дирижером латышских певческих праздников в Риге в 1888, 1895 и 1910 гг.

Художественное мышление А.Юрьяна формировалось под влиянием прогрессивной среды русской музыкальной школы. Именно в ней он находит источник для плодотворной деятельности музыкального критика и публициста.

Деятельность А.Юрьяна как публициста в латышской периодике имела важное значение, ибо вся она была целенаправлена, с глубоким художественным убеждением посвящена созданию латышской национальной музыкальной культуры.

Возрождение народного музыкального наследия становится главной жизненной целью А.Юрьяна. Уникальным с точки зрения библиографического первоисточника и важности затронутых в нем проблем, является обширное эссе «Латышская музыка с ее зарождения до 1891 года».

В формировании общественной мысли того времени важны затронутые А.Юрьяном в полемике вопросы об эстетическом воспитании молодежи и ценности эстетики искусства.

Существенно, но не менее важной являлась музыкально-критическая деятельность А.Юрьяна в Харьковской газете «Южный край». Он регулярно следил за музыкальной жизнью Харькова, самое большое внимание уделяя аннотациям и оценке симфонических концертов. В разнообразии камерных концертов его симпатии, в первую очередь, были направлены на жанр струнного квартета. В многочисленных обзорах оперных спектаклей А.Юрьян выдвигает мысль о важной роли оперы как самого демократического жанра в развитии искусства в целом и, в частности, в воспитании музыкального вкуса публики.

Таким образом, талант педагога, исполнителя, композитора и публициста, богатая музыкальная эрудиция, четкое представление об общественной роли искусства и при этом глубокий интеллект ставят фигуру А.Юрьяна вровень со многими передовыми деятелями музыкальной культуры прошлого Харькова.

Литература:

1. Богданов В. Історія духового музичного мистецтва України (від найдавніших часів до початку ХХ століття). – Х.: Харків юридичний, 2007. – 354 стор.
2. Богданова Л. Из истории становления и развития музыкально-теоретического образования в музыкальных классах и музыкальном училище при Харьковском отделении ИРМО (1871-1917). – Х., 2003. – 67 с.
3. Гравитис О. Андрей Юрьян: (Латышский композитор, 1856-1922). – Рига: Латгосиздат, 1955. – 171 с.

Островська К.В., доцент

Харківська державна академія культури

НАРОДНА ХОРЕОГРАФІЯ УКРАЇНИ II ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ ТА ЇЇ ПРОФЕСІЙНИЙ РОЗВИТОК

Анотація. У статті розглядаються історико-педагогічні основи становлення і розвитку народної хореографії в Україні II половини XX століття.

Ключові слова: народне хореографічне мистецтво, аматорське мистецтво, художня самодіяльність, мистецькі колективи, ансамбль танцю.

Аннотация. Островская К.В. Народная хореография Украины II половины XX столетия и ее профессиональное развитие. В статье рассматриваются историко-педагогические основы становления и развития народной хореографии на Украине во II половине XX века.

Ключевые слова: народное хореографическое искусство, аматорское искусство, художественная самостоятельность, творческие коллективы, ансамбль танца.

Annotation. Ostrovskaya K. V. Folk choreography of Ukraine in the second half of XX century and its professional development. Article examines history-pedagogical bases of folk choreography becoming and development in Ukraine in the second half of XX century.

Key words: folk choreographic art, amateur art, artistic independent action, art collectives, dance band.

Постановка проблеми. Розвиток українського народно-сценічного танцю сьогодення в умовах реформування професійної освіти вимагає конкретних педагогічних засобів в навчальному процесі з урахуванням історичного надбання. Ґрунтовне вивчення та усвідомлення історичного досвіду попередніх поколінь створює необхідні умови для органічного поєднання сучасних освітніх концептуальних підходів з національною історією та народними традиціями, що відкриває нові перспективи у розвитку педагогічної науки, забезпечує безперервність історико-педагогічного процесу.

У зв'язку з цим особливого значення набуває проблема збереження і використання мистецько-педагогічних надбань у сфері хореографічного мистецтва. Аналіз процесу еволюції танцювального мистецтва дозволив встановити, що особливо цінним є період першого післявоєнного десятиліття, коли відбувався активний розвиток аматорського мистецтва, який супроводжувався появою нових ансамблів танцю і цілої плеяди талановитих керівників, які піднесли українську хореографічну культуру на найвищий щабель розвитку. Незважаючи на важливість цього періоду для осмислення історико-педагогічних здобутків, доводиться констатувати, що він є найменш дослідженим в історії педагогіки і танцювального мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій: Аналіз архівних матеріалів педагогічної та історичної літератури дали можливість встановити, що до найважливіших пріоритетів повоєнної діяльності в Україні були віднесені відновлювальні процеси у сфері культури, які розглядалися в органічному зв'язку з усіма іншими проблемами багатогранного відбудовного процесу. Соціально-економічний розвиток країни у цей час зумовлював необхідність у найкоротші строки відновити заклади освіти, науки і культури, відродити національні здобутки, створені попередніми поколіннями.

Важливим показником духовного відродження культурно-освітньої галузі у цей період стає активний розвиток різних видів мистецтв. Зусиллями талановитих митців України розвивалося театральне, хореографічне, музичне, образотворче мистецтво та кіно. У 1944 році розпочали діяльність Київський театр опери та балету ім. Т.Шевченка, український драматичний театр ім. І.Франка, державна філармонія, Київська консерваторія та інші заклади культури.

Незважаючи на труднощі тогочасного життя у країні починає відновлюватися і розвиватися хореографічне мистецтво. Танець завжди був одним з найулюбленіших та масових видів творчої діяльності. У ньому знаходили відображення соціальні та естетичні ідеали народу, його історія, трудова діяльність, життєвий побут, звичаї, характер та ментальність нації. Як наслідок, за роки відбудови усе танцювальне мистецтво українського народу стало гордістю багатонаціональної культури нашої країни.

Вивчення архівних матеріалів, наукових публікацій, педагогічних, історичних, мистецтвознавчих

Надійшла до редакції 18.03.2010

джерел дозволили виявити основні соціально-педагогічні передумови відродження і розвитку народної хореографії в Україні у післявоєнний період, які впливали на становлення культурно-освітніх ідей і формування досвіду педагогічної діяльності прогресивних діячів освіти, науки і культури.

Морально-вольовий підйом піднесення, суспільного стану внесло значні корективи у світобачення людства. Після важких років війни людям хотілося якнайшвидше відійти від суворих буденних реалій, розпочати нову сторінку власного життя. Саме тому поряд із відбудовою народного господарства пріоритетним завданням держави стає формування нового громадянина, здатного сприймати і розуміти прекрасне, вбачати красу у всьому навколишньому і на основі цього утверджувати прекрасне у самому собі. Це призвело до створення широкої мережі позашкільної та позакласної роботи, закладів культури, звернення уваги вчених, педагогів, психологів і мистецтвознавців на актуальні проблеми естетичного виховання. З'являється ряд ґрунтовних праць В.Сухомлинського, П.Блонського, В.Шацької, С.Шацького, присвячених вивченню цього важливого питання. У цей час активно обговорюються нові підходи до організації навчально-виховного процесу.

Однією з передумов відновлення і розвитку народної хореографії є створення широкої мережі позашкільної та позакласної роботи. Відновлення діяльності гуртків, аматорських колективів, ансамблів народного танцю, студій при навчальних закладах створювало сприятливі умови для подальшого розвитку танцювального мистецтва. Дослідженням встановлено, що одним з провідних напрямів підйому культури у цей час стає народне мистецтво. Місце, яке народна творчість зайняла у культурному житті країни, вимагало створення колективів, які б будували свою роботу на основі народного мистецтва, народної хореографії.

Мета статті: проаналізувати та систематизувати існуючі на сьогоднішній день дослідження з приводу професійного розвитку народного хореографічного мистецтва України II половини XX століття.

Виклад основного матеріалу дослідження: Вагомий внесок у становлення українського народно-сценічного танцювального мистецтва у післявоєнний період вносили професійні хореографічні колективи, які якнайкраще зберігали і популяризували національні традиції і фольклор: Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. Вірського, танцювальна група Національного заслуженого академічного народного хору ім. Г. Верьовки та заслуженого Закарпатського народного хору, Гуцульський державний ансамбль пісні і танцю, Буковинський заслужений ансамбль пісні і танцю, Прикарпатський заслужений ансамбль пісні і танцю «Верховина», ансамбль пісні і танцю Київського військового округу та інші.

У 1937 році П.П. Вірський разом із М.О. Болотовим створили перший в Україні професійний ансамбль народного танцю, який в жовтні 1951 року

був реорганізований у Державний ансамбль танцю України. У 1959 році за заслуги у розвитку українського хореографічного мистецтва колективу було присвоєно почесне звання «заслужений», у 1971 році за високу виконавську майстерність – «академічний», в 1997 році – «Національний». Основною метою діяльності Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П.Вірського є збирання, вивчення та збереження українських традицій, звичаїв і обрядів, створення на цій основі великих хореографічних полотен, народних танців, мініатюр із минулого та сучасного життя українців.

Мистецтво Павла Вірського відоме в багатьох країнах світу. Своєю концертною діяльністю колектив завоював загальне визнання на всіх континентах земної кулі. Кожний виступ ансамблю – це не просто концерт. Це спектакль про Україну – її історію, звичаї, обряди, мрії і жарти.

Своєю творчістю П.Вірський надав приклад, як зберегти скарбницю народного мистецтва. Його хореографія це своєрідна пам'ятка культури, яку необхідно дбайливо зберігати, розвивати, збагачувати, пропагувати, відтворюючи на сцені та в мистецьких навчальних закладах. Вона вчить уважному ставленню до таланту народу та його багатотисячолітніх традицій.

Завдяки праці П.Вірського небувалого розквіту досягла народна творчість, взаємозв'язки самодіяльного та професійного мистецтв стали більш органічними та плідними.

Діячам професійного мистецтва належала важлива роль у здійсненні всебічної допомоги аматорським колективам, які активно починають відроджуватись у цей час. Враховуючи складні соціально-економічні та духовно-культурні умови розвитку країни у період відбудови, саме розвиток аматорського мистецтва стає важливим фактором відродження народної хореографії, формування художньої культури особистості.

Розглядаючи етапи розвитку аматорського мистецтва, було встановлено, що якщо характерною тенденцією початкового етапу його існування була боротьба за масовість та кількісний ріст, то, починаючи з 60-х років XX століття, відбувається поєднання масовості з якістю, проведення систематичної та високоорганізованої навчально-виховної і творчо-постановчої роботи, що пояснюється стрімким ростом загальнокультурного та загальноосвітнього рівня суспільства. Аматорське мистецтво перетворюється у невід'ємну складову культури українського народу. У цей час увага концентрується на підвищенні виконавської майстерності і освіти, що стає важливим фактором формування національної культури населення.

Розквіт аматорського мистецтва став визначним культурно-просвітницьким явищем досліджуваного періоду. Організовані діячами української культури танцювальні, хорові, музичні, драматичні колективи виконували важливу суспільно-громадську та національно-виховну функції. Об'єднуючи виконавців різного віку, аматорське мистецтво стало засобом збереження національних танцювальних традицій,

шляхом поширення серед широких народних мас надбань національної хореографічної культури. Розгортанню цього процесу значною мірою сприяла культурно-просвітницька діяльність видатних українських хореографів – В. Авраменка, К. Балог, К. Василенка, П. Вірського, Р. Герасимчука, А. Гуменюка, Б. Колногузенка, А.Кривохижі, Н.Уварової та інших, які внесли помітний вклад у розвиток української національної культури. Завдяки їх роботі українське хореографічне мистецтво заново відродилося, збагатилося новими формами, набуло поширення і популярності не тільки в Україні, а й далеко за її межами. З'являється цілий ряд ґрунтовних праць, присвячених регіональним особливостям української народної хореографії (І.Антипова, К.Балог, К.Василенко, П.Вірський, Р. Герасимчук, Д. Демків, Д. Ластівка, Б. Колногузенко, В. Петрик). Це дало змогу українським балетмейстерам більш ґрунтовно пізнавати красу українського танцю, його характерні особливості і на цій основі створювати національний репертуар. Найважливішим завданням нових колективів стає ретельна підготовка хореографічних композицій як мистецьких творів, які можна представляти на фестивалях, оглядах, олімпіадах. Активізації творчої діяльності самодіяльних колективів й окремих аматорів, популяризації доробку майстрів хореографічного мистецтва значною мірою сприяла організація і проведення оглядів та олімпіад художньої самодіяльності у післявоєнний період, до участі в яких залучалися й хореографічні колективи.

Висновок: Таким чином, вивчення архівних документів історико-педагогічної, наукової, навчально-методичної літератури дозволили нам виділити такі основні соціально-педагогічні передумови відродження і розвитку народної хореографії в Україні:

1. Піднесення морального духу, національної самосвідомості населення країни.
2. Актуалізація проблем естетичного виховання.
3. Створення широкої мережі позашкільної та позакласної роботи, відновлення діяльності гуртків, професійних та аматорських танцювальних колективів.
4. Творча діяльність найталановитіших педагогів та митців.

Отже, розвиток народного хореографічного мистецтва України у II половині XX століття характеризувався зміцненням досягнутих успіхів, активним використанням накопиченого досвіду, подальшими пошуками нових форм та шляхів реалізації творчих задумів. Досягнення професійного та аматорського мистецтва у період відбудови обумовили вихід національного хореографічного мистецтва на важливі позиції у формуванні духовно-естетичних потреб людини.

Література:

1. Антипова І.М. Танцювальний гурток художньої самодіяльності // Сурмач №5. – К.: 1979 р. – стр. 158-173.
2. Вплив творчості П.П. Вірського на розвиток національної хореографії // Матеріали науково-практичної конференції. // К., 2005р. – стр.77-78, 81.
3. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України. - К.: Видавництво Академії Наук Української РСР, 1963 р. – стр.12-27.
4. Історія української художньої культури. – Х.: ХДАК. Регіон-Інформ, 2003 р. – стр. 143-174.
5. «Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку», – К.: 2002 р. – стр. 5-14.

**Соболева Е. Д., заслуженная артистка
Украины, ст.викладач
кафедри сценічної мови**

*Харківський державний університет
мистецтв ім. І.П.Котляревського*

ЖАНР РОМАНСА В ТВОРЧЕСТВЕ С. В. РАХМАНИНОВА

Аннотація. В статті розглядається специфіка вокальної виразливості в романсах С. В. Рахманінова.

Ключевые слова: тесситура, певческий регистр, певческое дыхание, фразировка, вокальный тембр, эмоциональное состояние.

Анотація. У статті розглядається специфіка вокальної виразливості у романсах С. В. Рахманінова.

Ключові слова: тесситура, вокальний регістр, вокальне дихання, фразування, вокальний тембр, емоційний стан.

The summary. Soboleva Ye.D. Genre of the romance in creativity S. V. Rahmaninov. The article is devoted to specific features of vocal expressiveness in S. Rakhmaninov's romances.

Key words: tessitura, vocal register, vocal breathing, phrasing, vocal timbre, emotional state.

Постановкапроблемы. Романсы С. В. Рахманинова, благодаря поэтичности, выразительности, мелодической красоте, эмоциональной насыщенности, яркости образов, завоевали исключительную популярность у исполнителей и слушателей. В воспоминаниях о композиторе А. В. Нежданова подчеркивает: «Все его произведения отличаются такой большой глубиной чувств, а также проникновенностью, вдумчивостью и красотой мелодии каждой музыкальной фразы, что, слушая их, всегда испытываешь необычайно сильный душевный трепет. В его романсах масса лирики, подлинного чувства, поэзии, правды и искренности; равнодушно петь их невозможно» [3, с. 29].

Наличие романсов С. Рахманинова в программе концерта является показателем высокого профессионального мастерства вокалиста. Текст этих произведений скрывает множество исполнительских проблем: особенностей вокального звукоизвлечения, образного строя, драматургического развития, ансамблевого взаимодействия. Поиск путей по преодолению этих проблем не теряет своей актуальности и в исполнительском творчестве, и в педагогической деятельности. Л. Живов подчеркивает в этой связи: «Рахманиновские романсы в идеале сможет спеть лишь тот певец, который обладает сильным, гибким голосом и способен воспроизводить огромную амплитуду звучания. А исполнитель фортепианной партии обязан владеть помимо чисто концертмейстерских навыков всем арсеналом пианистического искусства. Однако все эти условия хотя и необходимы, но недостаточны для подлинно художественного воплощения музыки Рахманинова. Необходимы еще сердечность, душевная открытость, поэтический настрой личности исполнителя, тонкость его душевной организации» [5, с. 64].

Целью настоящей статьи стало раскрытие специфики вокальной выразительности в романсах С. Рахманинова.

Основные задачи исследования:

1. Сгруппировать романсы С. Рахманинова по жанрово-образным признакам.
2. Очертить круг проблем, возникающих у вокалиста в процессе работы над произведениями каждой группы.
3. Наметить пути преодоления вокальных проблем в работе над романсами С. Рахманинова.

Объект исследования – камерно-вокальное творчество С. Рахманинова.

Предмет исследования – особенности вокальной выразительности при исполнении романсов С. Рахманинова.

Анализ исследований и публикаций. Автор опирался на музыковедческие труды, посвященные жанру русского романса, камерно-вокальному творчеству С. Рахманинова, а также – на мемуары современников композитора.

Результаты исследований.

Романс сыграл исключительную роль в развитии русской культуры. К жанру романса обращались почти все крупные русские композиторы.

Надійшла до редакції 23.03.2010

Демократичность жанра способствовала его интенсивному развитию в атмосфере музицирования, ставшего «визитной карточкой» русской культуры XIX века. Для композиторов романс стал настоящей «творческой лабораторией» где апробировались новаторские замыслы, кристаллизовались важнейшие стилистические признаки. Вокальное творчество С. Рахманинова стало итогом и обобщением пути развития этой сферы русской музыки в XIX веке. Сложные преемственные нити связывают творчество композитора с достижениями его предшественников. Углубленная лирическая экспрессия роднит романсы С. Рахманинова с отдельными опусами П. Чайковского и М. Глинки; психологическая напряженность лирико-философских монологов является продолжением традиции, ведущей от А. Даргомыжского – к М. Мусоргскому, П. Чайковскому, а от них – к С. Рахманинову.

Вместе с тем, романсы С. Рахманинова для истории русской музыки стали по многим параметрам новаторскими. Прежде всего, новаторство Рахманинова выразилось в сфере вокального мелодизма. Принципы развития и преобразования вокальной мелодии у Рахманинова по интенсивности сродни симфоническим принципам. «Наследуя и развивая черты своих предшественников, Рахманинов выступает творцом совершенно нового типа мелодизма. Данный тип основан на тонком сочетании принципов и методов русского народного вариантнопевочного развития тематизма и собственно романсового, классического. Это приводит к мелодиям «сквозного» типа развития, которые хотя и строятся на сходных попевах, микроинтонациях, вместе с тем как бы неудержимо стремятся «только вперед», что в сочетании с метро-ритмической свободой и от тактовой черты, и от поэтического размера является новым этапом развития кантильных вокальных мелодий», – подчеркивает О. Степанидина [7, с. 13].

Трансформировались и усложнились принципы взаимодействия вокальной и фортепианной партий. Двумя ведущими принципами в этом аспекте стали дуэт (одновременное проведение и развитие контрастных образов, как в романсе «Не пой, красавица») и диалог (принцип беседы, подхвата, комментария, отзвука, который присущ целому ряду романсов – «Вокализ», «Здесь хорошо», «Сирень» и т.д.). Фортепианная партия насыщена имитациями речевых интонаций, часто изложена в полифонической фактуре, насыщена подголосками.

Таким образом, в романсах Рахманинова камерность уступает место концертности. Об этом же упоминает Н. Римский-Корсаков: «В целом это – не камерная музыка, не камерный стиль. Часть романсов – салонного склада (разумеется, это не Блейхман и не Врангель); другие – прекрасная вокальная музыка концертного плана для большого зала, для широкого круга слушателей. Лишь немногие романсы отмечены настоящей камерностью. Акомпанементы многих романсов слишком сложны в пианистическом отношении, требуют от исполнителя чуть ли не

виртуозных данных. Случается даже, что именно в фортепианной партии, а не в голосе сосредоточен основной смысл и художественный интерес романса, так что получается собственно пьеса для фортепиано с участием пения» [Цит. по: 5, с. 64].

Все романсовое наследие С.В. Рахманинова по жанровому и образному наполнению можно разделить на четыре группы:

1. Романсы-песни.
2. Романсы-пейзажи, поэтическая исповедь.
3. Романсы-монологи драматического и трагедийного плана.
4. Романсы-гимны.

Романсы-песни являются в творчестве С. Рахманинова скорее исключением, нежели правилом. Обычно к этой крайне немногочисленной группе относят два романса: «**Уж ты, нива моя**» (стихи А. Толстого) и «**Полубила я на печаль свою**» (стихи А. Плещеева из Т. Шевченко). «Уж ты, нива моя» по традиции исполняется в манере протяжной песни – широко, свободно, словно стремясь охватить взором бескрайний простор русской степи. В романсе «Полубила я на печаль свою» выдающиеся исполнители (Е. Образцова) выявляют черты народного плача.

Романсы-пейзажи переносят нас в мир поэтической мечты. Музыка в них завораживает «... своей озерной плавностью и особенно задушевностью мелодической ткани со «стоячими» гармониями, в которых довлеет звукопространственная глубина и вескость» [3, 391]. Образный спектр романсов этой группы поражает многообразием оттенков, отражающих внутреннее состояние человека: это – цельность, бескрайность тоски в романсе «Ночь печальна», нежность и экспрессия, звучание тишины в романсе «Здесь хорошо»; трепетное любование рождающимися звуками в романсе «Музыка»; «очарование насыщенного чувством пейзажа» в романсе «Мелодия».

Л. Живов замечает: «Лирические романсы Рахманинова не терпят претенциозности, позы, манерности. С другой стороны, лирике противопоказаны обыденность, «прозаика»» [5, с. 67].

Об особенностях авторской трактовки этих сочинений вспоминает Ф.С. Петрова: «Общий характер исполнения Рахманинова можно охарактеризовать так: в своих лирических романсах он не хотел так называемой «небесной лирики», то есть голый красоты звука, чем увлекаются многие певцы; он хотел задушевности и глубины чувства. В частности, в романсе «Сирень», который он играл в более медленном темпе, чем его поют обыкновенно, он создавал своей трактовкой большую выразительность и даже некоторый драматизм. В «Мелодии» и «Здесь хорошо» он хотел созерцательного настроения, строго классического, добивался инструментального пения» [3, с. 414].

Романс «**Здесь хорошо**» (слова Г. Галиной), по указанию композитора, нужно исполнять нежно и выразительно. На протяжении романса сохраняется динамика *piano* – *pianissimo*, очень подробно Рахманинов выписывает волны *crescendo* – *diminuendo*.

Любопытно, что эти волны не совпадают с рисунком вокальной мелодии: очень часто динамический пик соответствует едва не самой низкой ноте вокальной фразы, а восходящее движение сопровождается не *crescendo* (что было бы естественным для вокального звукообразования), а *diminuendo*. Подобный динамический план помогает вокалисту создать знаменитый образ «рахманиновской тишины». Для воплощения этого образа нужно осознать, что волны *crescendo* – *diminuendo* олицетворяют не достижение мелодической кульминации, а «прилив-отлив» в развитии фразы, подобный легкому дуновению. Каждое мелодическое восхождение – это невесомое движение ввысь, поэтому его нельзя исполнять *crescendo*. Образ высоты создается также остановками на отдельных высоких звуках (*tenuto*), где вокалисту нужно продемонстрировать мастерство вокального филирования.

Весь романс состоит из двух предложений. Каждое из этих предложений «пронизано воздухом пауз», разъединяющих короткие мотивы. Диапазон здесь достаточно широк («ре» первой октавы – «си» второй октавы), поэтому нужно избегать пестроты тембров, не утяжелять низкий регистр, добиваться светлого прозрачного звучания *legato*. Второе предложение – это «бесконечная» секвенция (мелодия-даль), построенная на диалоге голоса и инструмента. В этом величавом развертывании мелодии кроется секрет очарования, поэтому вокалисту нужно сохранить ее цельность. По воспоминаниям Б. В. Асафьева, слушая исполнение мелодий-далей С. Рахманиновым, он не раз мысленно возвращался к определению, данному И. Е. Репиным музыке композитора: «озеро в весеннем разливе, русское половодье». «Но при этом, – добавляет Б. Асафьев, – воображение добавляло образ могучей, плавно и глубоко, ритмично, медленно реющей над водной спокойной стихией властной птицы» [3, с. 386].

Романсу «Сирень» (слова Е. Бекетовой) Б. В. Асафьев посвятил удивительно поэтические строки: «В чеховской лирике <...> чувство и поэзия русской усадьбы звучали неизбежно красиво, так красиво, как цвет черемухи, сирени и жасмина: вот тут уже мы всецело в пределах рахманиновских цветущих садов с лирическим же восполнением из тургеневского «Затишья» и поэтикой плачущих ив» [3, с. 385]. Этот романс – благоухающий, целомудренный, словно выписанный пастелью – является не только выражением бережного прикосновения к природе, но и проявлением тончайшей душевности.

Первый раздел романса посвящен образу созерцания. Его нужно исполнять искренне, спокойно и непринужденно. Каждое из двух предложений строится по принципу суммирования: простой трехзвучный мотив повторяется, затем мотив и его повтор сливаются в одну кружащуюся фразу, которая прорастает, «распускается» (как цветок из бутона) в заключительный пассаж по звукам мажорной пентатоники. Это замороженное «кружение» – словно магический круг очарования, которое нельзя

разрушить грубым движением. Вокалист должен добиваться здесь светлого, прозрачного звучания. Диалог с фортепиано звучит как дуэт согласия. Второй раздел дополняет образ внешней красоты осознанием внутренней гармонии, упоением личным счастьем. В этом разделе вокалисту нужно внимательно соблюдать авторские указания динамики, артикуляции и агогики, которые отражают мельчайшие нюансы внутреннего состояния лирического героя.

Драматические и трагедийные романсы-монологи особенно сложны подчеркнутой экспрессивностью, переходящей в экзальтацию, резкими контрастами эмоциональных состояний.

Романс «Не пой, красавица» (стихи А. Пушкина) выражает тоску опального поэта. Начинаясь ярко, *forte*, с вершины-источника, мелодия в первом предложении мягко спускается уступами. При этом длительность мотивов сокращается. Параллельно убывает громкость звучания. Для вокалиста такое построение является оптимальным, так как полностью соответствует законам естественного звукоизвлечения. Второе предложение построено аналогично первому. В драматургическом плане такая исполнительская схема служит символом безнадежности, тоски, даже отчаяния. Особое внимание нужно обратить на *pianissimo*: оно не должно быть вялым, звук должен быть собранным, наполненным внутренней энергией. На словах «и берег дальней» певица должна продемонстрировать красоту обертонов грудного регистра, не утяжеляя при этом звучания.

Специфической чертой второго раздела являются большие динамические градации на коротких промежутках, которые являются показателем эмоционального накала. Изложение вокальной партии приближается к речитативному типу. *Staccato* на словах «жестокие напевы» нужно исполнять не на отскоке, а плотно, выразительно проговаривая ключевое слово «жестокие». Фраза «черты далекой бедной девы» представляет собой скачок из смешанного в головной регистр на слове «далекой». В динамике *pianissimo* исполнить этот скачок в кристальном звучании довольно сложно, поэтому над этим фрагментом нужно работать отдельно. Генеральная кульминация «но ты поешь» звучит в высокой тесситуре, *fortissimo*, поддерживается хорошей опорой дыхания. Эта фраза длинная: если вокалист не может спеть ее цельно, можно подхватить дыхание перед словом «воображаю» (где расположен еще один скачок). Кода очень трудна и в тесситурном, и в интонационном планах: нисходящий полутоновый ход в высоком регистре, *pianissimo* должен исполняться плотным, опертым, и одновременно легким и выразительным звуком.

Четвертую группу составляют ликующие романсы-гимны. Певица Ф. С. Петрова вспоминает: «В романсах, полных радостного пафоса, как «Давно ль, мой друг», «Какое счастье», «В молчаньи ночи тайной», он [Рахманинов. – Е.С.] давал большие внутренние нарастания, стремительные *crescendo*, яркие *accelerando*, но без торопливости; нарастание

звука доводил до разрешения в мажоре, а затем четким рахманиновским ритмом и взволнованным темпом играл до конца, без *ritardando*» [3, с. 415].

«Я жду тебя» (слова М. Давидовой) Диапазон этого романса достаточно широк – почти две октавы. Сквозной зов-лейтмотив «Я жду тебя» с каждым новым проведением поднимается на новый уступ. Последнее его проведение звучит на октаву выше начального. Подобное строение мелодии предполагает использование всех певческих регистров (в постепенном «продвижении» от грудного – к головному регистру). Начало романса звучит в средней тесситуре. У сопрано этот регистр звучит не так ярко, как верхний. Поэтому в данном фрагменте следует стремиться к бархатному грудному (почти как у меццо-сопрано) звучанию, не «заваливая» при этом нижние звуки.

Две первые фразы романса воссоздают состояние любовного томления, неги. Лейтмотив-зов звучит *forte*: он начинается страстно устремленным ввысь скачком к продленной *tenuto* мелодической вершине (на слове «жду»), филируется и «тает» в ответном нисходящем движении. После этого начинается «бесконечный разворот» рахманиновской мелодии. Ее волнообразное движение будто отражает приливы и отливы сдерживаемого чувства. Восходящие пассажи *crescendo*, словно волны, устремляются к высоким нотам, которые в мягком филировании (*diminuendo* на одном звуке, *tenuto*) «приостанавливают» их бег. При этом певица не должна терять ощущение внутреннего эмоционального накала. Первый «томный» раздел романса исполняется густым «темным» тембром, выразительно интонируются все скачки и мелодические изгибы.

Внезапно вторгающиеся фортепианные фигурации второго раздела *con moto* часто провоцируют певцов на истеричное, суетливое исполнение. Между тем, этот раздел – это новый этап подъема-восхождения. Нужно сохранить состояние устремленности к каждой новой вершине, мысленно выстраивая линию восходящих вершин. Это состояние можно сравнить с образом «разгорающихся углей» – любовного жара. В этом разделе нельзя суетиться и укорачивать фразы. Нужно грамотно распределить дыхание, экономно его расходовать. Заключительный зов «Я жду тебя!» должен передавать ослепительный восторг, упоение, окрыленность. Он исполняется выразительно, ясно и светло. Особое внимание следует обратить на четкое произношение звука «у» в слове «жду», которое на практике часто заменяется более открытыми гласными («а», «о»). В целом, романс «Я жду тебя» сложен и с вокальной (мелодическая изощренность, хроматизация лада), и с тесситурной (сочетание предельных регистров), и с исполнительской (пластичность эмоциональных переходов) сторон.

В различных исторический период идея романса «Весенние воды» (стихи Ф. Тютчева) трактовалась по-разному. Одни музыковеды называли романс «символом общественного пробуждения», другие слышали здесь «чувственное «языческое» ощущение пробуждения природы, весны» [5, с. 68]. В советское

время «Весенние воды» являлись олицетворением предвестия революционных преобразований. В диссертации Г. Дубровской (2009 год) «Литургическая символика в русской музыке конца XIX – начала XX века: феномен С. В. Рахманинова» содержание романса раскрывается через символику воды, весеннего половодья, обновления природы. Г. Дубровская замечает: «У Православ'ї це час Великого Посту – період очищення людських душ, звідси – не випадковість і значимість великопісних інтонацій у творчості композитора» [4, с. 11].

Такое же многообразие трактовок наблюдается и в вокальном исполнительстве. Очень устойчивой является традиция исполнения романса в характере гимна – своего рода «прорыва к счастью». Такая интерпретация отличается излишним подчеркиванием пунктиров, четырехдольности, преувеличенно громким звучанием.

На наш взгляд, незабываемое впечатление оставляет исполнительская версия рахманиновской фактуры, когда над бурными пассажами в партии фортепиано, величаво, словно птица, «парит» вокальная партия. Такое исполнение создает ощущение грандиозного масштаба неизбывной радости, ликования, торжества. Это счастье не нужно завоевывать, оно заполняет собой Вселенную праздничным перезвоном колоколов. Для описанной исполнительской интерпретации важно исполнять мелодию широко, «густым цельным мазком», на хорошей опоре, сглаживая скачки. Для создания необходимого настроения вокалист должен исполнять свою партию в размере *alla breve* – 2/2, в то время как пианист играет пассажи на 4/4.

Начиная с такта 7 («бегут и будят сонный брег») необходимо распределить свои силы так, чтобы каждая новая фраза звучала на более громком динамическом нюансе (*piano* – *forte* – *fortissimo* – три *forte*), словно осваивая новое пространство, поднимаясь на новую высоту. При этом весенний клич не должен у вокалиста превращаться в бесконечный крик. Такт 7 очень сложен в интонационном аспекте: хроматические пассажи фортепиано (образ весенних потоков, пробивающих себе дорогу сквозь сугробы), не помогают, а скорее мешают вокалисту правильно проинтонировать мелодию. Поэтому два восходящих пассажа можно переосмыслить как восходящую гамму в натуральном ми-бемоль миноре. В пунктирных группах следует подчеркивать не ноту с точкой, а шестнадцатую длительность (совпадающую, к примеру, с началом слова «гласят»), что усилит энергетику ликующего призыва.

Такты 13-14 («они гласят во все концы») представляют другую вокальную сложность: скандированный речитатив на одном высоком звуке обычно формирует вокалиста тенденцию к занижению. Во избежание этого каждый следующий звук следует мыслить интонационно чуть выше предыдущего. Этот двутакт в образном плане представляет собой своеобразный плацдарм для последующего полета, поэтому в этом эпизоде крайне важно сохранить запас сил, не выкладываться полностью.

Кульминация романса («Весна идет!») – восходящий ход по мажорному секстаккорду – должна исполняться «с высоты птичьего полета» – на хорошей опоре, очень легко, светло, не переходя на крик.

Следующий двутакт («Мы молодой весны гонцы») труден в ладотональном отношении (ладовая неустойчивость, возможно, отражает переменчивость мартовской погоды). Вокалисту нужно обратить внимание на мажоро-минорную краску (соль-бемоль), которая в энгармоническом переосмыслении становится новой ладовой опорой (Фа-диез мажор). Неудобная в вокальном отношении восходящая фраза в высоком регистре («она нас выслала вперед») при необходимости может быть разбита на две цезурой – подхватом дыхания перед словом «вперед». Мастерство внутренней энгармонической перестройки вокалист должен продемонстрировать еще раз в эпизоде *meno mosso*. Возможно, в бемольном варианте фраза «Весна идет!» будет звучать более матово и мягко, чем в диэзном. Заключительное построение *Andante* является цельной стремительной волной динамического и темпового нарастания.

Выводы. При исполнении романсов С. Рахманинова от вокалиста требуется безупречное владение всем арсеналом вокального и исполнительского мастерства. В мелодиях типа развертывания певец должен ровно владеть всеми регистрами, использовать весь потенциал певческого дыхания, передавать энергетику каждого интонационного перехода, уметь выразительно спеть и плавную мелодию, и драматический речитатив, мгновенно перестраиваться психологически, демонстрируя различное звучание своего голоса в зависимости от динамики развития образа. В «мелодиях-далях», «музыке тишины» особенно ценно владение тихими звучаниями на всем певческом диапазоне, особенно в верхнем регистре, а также мастерство вокального филирования.

Литература:

1. Аверьянова, О. Романсы Рахманинова как итог изучения жанра в творчестве русских композиторов // Вопросы музыкальной педагогики: Сб. ст. – Вып. 3. / О. Аверьянова. – М.: Музыка, 1981. – С. 70-96.
2. Васина-Гроссман, В. Русский классический романс XIX века / В. А. Васина-Гроссман. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1956. – 352 с.
3. Воспоминания о Рахманинове / Сост. З. Апетян. – Т. 2. – М.: Музыка, 1988. – 666 с.
4. Дубровська, Г. Літургічна символіка у російській музиці кінця XIX – початку XX століття: феномен С. В. Рахманінова: Автореф. дис... канд. мистецтв. / Г. М. Дубровська. – Одеса, 2009. – 18 с.
5. Живов, Л. Удачи и просчеты вокалистов // Советская музыка. / Л. Живов. – 1973, № 6. – С. 59-69.
6. Скафтымова, Л. Романсы Рахманинова ор. 38 (к проблеме стиля) // Стилиевые особенности русской музыки XIX-XX веков: Сб. науч. трудов / Л. Скафтымова. – Л.: ЛОЛГК, 1983. – С. 84-96.
7. Степанидина, О. Проблемы взаимосвязи вокальной и фортепианной партий в русском романсе: Автореф. дис... канд. искусствовед. / О. Д. Степанидина. – М, 1984. – 24 с.

Соболяк А.М., соискатель кафедры оркестровых духовых инструментов и оперно-симфонического дирижирования

Харьковский государственный университет искусств имени И.П. Котляревского

КОСТЯНЫЕ УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ПЕРИОДА ПОЗДНЕГО ПАЛЕОЛИТА НА СОВРЕМЕННОЙ ТЕРРИТОРИИ УКРАИНЫ

Аннотация. В данной статье автор рассматривает костяные ударные инструменты позднего палеолита, обнаруженные украинскими археологами в 50-е годы XX столетия при раскопках Мезинской стоянки.

Ключевые слова: Мезинская стоянка, костяные ударные инструменты и игра на них.

Анотація. Соболяк О.М. Костяні ударні інструменти періоду пізнього палеоліту на сучасній території України. В даній статті автор розглядає костяні ударні інструменти пізнього палеоліту, знайденні українськими археологами у 50-ті роки XX століття під час розкопок Мезинської стоянки.

Ключові слова: Мезинська стоянка, костяні ударні інструменти і гра на них.

Annotation. Sobolyak O.M. The bone percussion instruments of the period late paleolith on modern territory of the Ukraine. In this article an author examines the bone shock instruments of late paleolith, discovered the Ukrainian archaeologists in 50th of XX century at excavations of Mezinskoy of stand.

Keywords: Mezinskaya stand, bone percussion instruments and play on them.

Постановка проблемы. Из всех музыкальных инструментов в Украине ударные инструменты относятся к числу наиболее древних. Однако, вопросы, связанные с примитивными ударными инструментами позднего палеолита, обнаруженные украинскими археологами в 50-е годы XX столетия, еще не стали объектом музыковедческого исследования. Это и обусловило выбор данной темы.

Практическая ценность исследования определяется адресной направленностью к музыковедам, историкам музыки и исполнителям на ударных и духовых инструментах.

Работа выполнена за планом НИР Харьковского государственного университета искусств имени И.П.Котляревского.

Изложение основного материала. История ударных инструментов в Украине тесно связана с судьбами народов, которые населяли её территорию. Многочисленные памятники древней материальной культуры, свидетельства иностранных путешественников и первых летописцев, устная народная традиция устанавливают у них наличие своеобразного инструментария, который включает и ударные инструменты.

Ударные инструменты в Украине, как и во всём мире, являются самыми древними. Одним из доказательств их раннего бытования может служить археологическая находка позднего палеолита. Так, в 1907 году управляющий делами губернской учёной архивной комиссии П.М.Добровольский, получив известия о том, что во дворе казака Кошеля в селе Мезине Черниговской губернии найдены большие кости, провел первые раскопки и опубликовал их результаты.

Ознакомившись с его трудом, известный украинский археолог Ф.К.Вовк в 1908 году начал регулярные исследования этой территории. Она получила название Мезинская палеолитическая стоянка, которая существовала около 20 тысяч лет назад. В августе 1908 года в Чернигове состоялся XIV Археологический съезд, куда были доставлены и выставлены для обозрения кости ископаемых животных и кремни, найденные в с.Мезине.

Мезинское поселение изучалось многие годы. В исследовании Мезина принимали участие в разное время видные деятели археологической науки, представители различных естественных и исторических дисциплин. Наиболее результативные раскопки Мезинского поселения были произведены экспедицией Института археологии АН УССР и Института зоологии АН УССР в 50-е годы XX столетия во главе с академиком АН УССР И.Г.Пидопличком и доктором исторических наук И. Г.Шовкоплясом.

Под неглубоким слоем земли на площади 1200 кв. метров хранились остатки пяти жилищ кроманьонцев, так называемых хозяйственно-бытовых комплексов. Хозяйственно-бытовой комплекс №1 наиболее крупный и полно исследованный археологами. Он относительно хорошо сохранился. Археологам удалось с достоверностью реконструировать основную его часть. Кстати, это жильё экспонируется в музее археологии г.Киева [2,с.6].

Надійшла до редакції 15.03.2010

Вот перечень находок хозяйственно-бытового комплекса № 1: кости орнаментируемые красной охрой – лопатка, бедро, часть таза, две нижних челюсти, обломок черепа; неорнаментируемые – обломки бивня, молоток из рога оленя, “шумовой” браслет из пластинок, вырезанных из бивня мамонта. Указанные кости лежали недалеко друг от друга. Рядом – три больших кучи красной и желтой охры – естественной минеральной краски.

Как только были обнаружены расписанные кости мамонта, их сразу определили предметами культового назначения. Археологи также предполагали, что какая-то часть костей подвешивалась на стене яранги (переносное жилище некоторых народов Севера), например лопатка. И.Г.Шовкопляс, первый опубликовавший статью об орнаментированных костях, однако, оговорил, что из-за отсутствия аналогии ему трудно определить действительное назначение этих предметов [5, с.244]. И. Г. Пидопличко пришел к выводу, что место скопления раскрашенных костей – культовый уголок, своего рода “божница” [3, с.98].

Новое объяснение костяного комплекса из «дома с подпорками» дал член – корреспондент АН УССР, заведующий отделом Института археологии УССР С.Н.Бибиков. Материалы, связанные с результатами раскопок хозяйственно-бытового комплекса № 1, были вновь изучены, а именно: характер залегания культурных остатков на полу дома, сгруппированность расписанных костей, их территориальная сближенность с другими находками (“шумящий” браслет, колотушка, молоток, скопление охры). Помимо обычных археологических и палеонтологических исследований костей были использованы судебно-экспертные средства, оптические приборы, трасологические, фотоаналитические и другие способы изучения костей. С помощью технических средств были выявлены на костях участки поверхности с очевидными нарушениями естественного состояния в результате разнообразных механических действий (ударов). Судебные эксперты обратили внимание на состояние формы и вещества кости на конце рабочего края молотка. Форма края и структура вещества на этом участке необычны. “Поверхность ударных частей шероховатая, края по окружности закруглены и сглажены... Представленный фрагмент рога северного оленя неоднократно применялся для нанесения ударов по твердой поверхности, возможно, по костям” [1, с.74].

Позднее было произведено трасологическое изучение костей мамонта из жилища № 1, выполненное сотрудником экспериментально-трасологической лаборатории Института археологии АН СССР Г.Ф.Коробковой. Последняя установила, что группы следов на поверхностях костей имеют искусственное происхождение. Она также отметила сбитость орнамента на поверхностных участках костей, подвергшихся частым и сосредоточенным ударам, выявила следы расписной орнаментики с внутренней стороны на правой половине челюсти мамонта. Г.Ф.Коробкова подтвердила преднамеренность извлечения губчатого вещества из эпифизарной

части и мозгового канала орнаментированного бедра мамонта. Кроме того, она уточнила расположение и увеличила число мест сработанности на поверхностях костей мамонта из мезинского жилища № 1. Свое заключение Г.Ф.Коробкова заканчивает следующим выводом: “Характер следов износа на рабочих поверхностях костей свидетельствует об их длительном использовании. Уже сейчас можно сказать, что эти сработанные участки не являлись рабочими поверхностями каких-то хозяйственных или производственных инструментов. Совокупность следов износа говорит в пользу того, что видимые под объективом микроскопа выбоинки и уплощенные, как бы снивелированные, вершинки микрорельефа образовались в результате многочисленных легких, пружинящих, целенаправленных ударов, нанесенных тоже легким предметом с небольшой рабочей поверхностью. Видимые же на поверхности линейные признаки — результат скольжения последнего по рабочему участку. Таким предметом мог служить исследуемый нами молоток из рога северного оленя. Подтверждением тому является определенное соответствие следов изнашивания на рабочих поверхностях изучаемых костей и молотка. Более того, сохранившаяся в порах губчатой массы молотка красноватая охра попала сюда с орнаментированных локализованных участков костей, орнамент которых был частично сбит таким ударным орудием.

Совокупность данных трасологического анализа позволяет видеть и исследуемых предметах древнейшие ударные инструменты, используемые чрезвычайно длительное время” [1, с.76]. (см. Рис.1).

На основании проведенных анализов, можем восстановить положение каждого инструмента в том виде, в каком им пользовались в игре, в музыкальных целях. Лопатка мамонта устанавливалась почти вертикально, опираясь на углы. Использовалась лопатка и в наклонном положении, ее клали на гребень. При игре на лопатке шейка ее охватывалась кистью левой руки, подобно грифу на современных струнных инструментах. Извлекали звуки с помощью молотка. Удары наносились преимущественно в область подлопаточной ямки.

Бедро мамонта использовалось в горизонтальном положении. Возможно, что под него подкладывали опоры для большой изоляции нижней плоскости бедра от соприкосновения с землей. Для усиления резонаторности бедра, удаляли верхний эпифиз и в кости проделывали канал шириной до 13 см. С помощью такой обработки кости была создана искусственная полость, усиливающая акустические свойства кости, ее звучание, тембр.

Одна из половин таза устанавливалась вертикально. В таком положении таз сохранял устойчивость. Звуки извлекались с помощью ударов по центру кости, в то место, где находилась небольшая естественная вогнутость кости, впадина.

Челюсти мамонта перед игрой, скорее всего, укладывались обязательно на левую неорнаментированную половину. В таком виде

челюсть стояла вполне устойчиво. Удары наносились по внешней поверхности правой половины коренной части челюсти. Остается невыясненным, преднамеренно ли извлечены из альвеол зубы в одной из челюстей, для увеличения резонаторности кости, или это случайность.

Череп мамонта устанавливался, вероятно, так же, как и при строительстве домов, то есть на носовые кости. В таком виде он сохранял наибольшую устойчивость. Ударяли по лобной и теменной кости. Применение колотушки из бивня мамонта, молотка из рога северного оленя, и «шумящего» браслета разъяснений не требует.

Музыкальные кости и реквизит хранились в специальном, для этой цели помещении. Пользовались ими, должно быть, одновременно. Число участников такого музыкального «ансамбля», по нашему предположению, составляло не меньше шести-семи человек. Очевидно, разместившись возле дома (перетаскивать кости было делом нелегким), коллектив исполнителей «играл» перед всем населением поселка, принимавшего, вероятно, со своей стороны участие в определенных игровых церемониях. После исполнения, так называемые ударные инструменты, возвращались на место и складывались «горкой». Поэтому так и застал их обвал кровли, слегка нарушивший плотно сгруппированное положение.

В 1980 году Президиум АН УССР обратился к Всесоюзной фирме «Мелодия» с просьбой записать звучание костей мамонта на пластинку. Поэтому случаю С.Н.Бибиков обратился к старшему преподавателю Киевской консерватории, концертмейстеру ударных инструментов Государственного симфонического оркестра УССР В.И.Колокольникову, с просьбой осуществить эту уникальную запись. Исследовав все инструменты из костей мамонта, В. И. Колокольников определил роль каждого из них в ансамбле. Известно, что на территории Европы найдено множество изображений на скалах, которые даются основания считать, что у кроманьонцев существовали ритуальные танцы. Очевидно, что такой ансамбль мог аккомпанировать этим танцам, а также сопровождать другие обряды. Северные народы, в частности чукчи, сохранили древние музыкальные традиции. Некоторые из них нашли отображение в исполнительском мастерстве современных этнографических ансамблей – таких, как «Ергирон». Выступления этого ансамбля специально прослушал и проанализировал В.И.Колокольников. Он также ознакомился с ритуалами и обычаями северных народов. Следствием этой кропотливой работы были разработаны, с учетом народной северной ритмично-танцевальной этнографической традиции, несколько ритмических композиций для исполнения на костях мамонта.

Чтобы древние инструменты не рассыпались от ударов во время записи, их отвезли в ленинградский Эрмитаж, где мастера поддали кости реставрации и консервации.

На подготовленных таким образом «инструментах» В.И.Колокольников и четыре его

студента – Г.Черненко, С.Хмельов, Д.Ульянов, Н.Цюрик создали своеобразный ансамбль. Помогал им и С.Н.Бибиков который «играл» на нижней челюсти мамонта.

Запись осуществлялась в музее. Условия были не студийными, но благодаря профессионализму исполнителей и звукооператора запись сделали очень быстро и качественно.

Таким образом, с большой степенью достоверности была воссоздана музыка, «написанная» в эпоху палеолита. Исполнители воссоздали ритмические композиции, которые, по их мнению, могли сопровождать ритуальные танцы, выражать радость по случаю удачной охоты и тому подобное. С.Н.Бибиков отметил, что звуки, какие добывали из костей, надо рассматривать как модель прошлого. А это – первый шаг до понимания организации «оркестровки», ударного ритма при танцевально – пластичных действиях наших далеких предков. Мы проложили невидимый мостик длиной в двадцать тысяч лет [2, с.6].

Кропотливая многолетняя работа завершилась в 1982 году, когда известная в бывшем СССР фирма «Мелодия» выпустила пластинку с воссозданием звучания древнего ансамбля.

Пользуясь современной классификацией музыкальных инструментов ударного типа, по мнению автора статьи, мезинские музыкальные кости могут быть отнесены к группе ударных с неопределенной высотой звучания. А точнее, самозвучащих, резонаторных (бедро, череп, в какой-то мере челюсти) и безрезонаторных (лопатка, колотушка, браслет). Если проводить параллели между древними ударными инструментами и современными, то можно проследить их схожесть по конструкции, по звукоизвлечению и по тембру.

Автор статьи предполагает, что музыкальные кости мамонта напоминают современные деревянные идиофоны (ударные инструменты с деревянным резонатором). Среди них: ксилофон, маримба, кастаньеты, деревянные коробки, темпле блоки, гуиро, маракасы, чокло, claves, трещотка и др. Некая схожесть есть и с мембранными ударными инструментами, возникновение звука которых обусловлено ударным возбуждением вибрации кожи (мембраны) натянутой на резонаторный корпус. К мембранофонным относятся – литавры, большой и малый барабаны, тамбурин, том-томы, бонги и др.

Таким образом, на основании выше изложенного можно заключить, что этими простыми ударными инструментами люди периода позднего палеолита пользовались во время всякого рода празднеств и танцев. Хотя инструменты, на наш взгляд, были очень примитивными, но они успешно выполняли свою функцию, создавая своим шумом ощущение радости, праздничности, торжественности, а самое главное подчеркивали ритм. А «ритмо-ударный материал» прочно связывается с магической стихией танца, движения, звукового «лицедейства», двигательного-моторной образности ритуальных плясок и обрядовых действий,



Рис. 1. Ударные инструменты позднего палеолита

поскольку эта атмосфера для ударных необычайно органична, именно ей инструменты обязаны своим происхождением” [4, с.13]. “Ритмическая функция, – пишет В.Филатов, – наиболее древняя, первоначально – мощная из всех ролей ударных, обладающая огромной силой психологического и вызывающая массовый резонанс сопереживания движения” [4, с.13].

За период многовековой истории первобытные ударные инструменты, в том числе и из мезинской стоянки, подверглись многим усовершенствованиям, однако и сейчас многие из них по простоте своего устройства напоминают нам своих предков.

Литература:

1. Бибиков С. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта: Очерк материальной и духовной культуры палеолитического человека / АН УССР, Ин-т археологии. – К.: Наук. Думка, 1981. – 108с.
2. Жолдак В. На чому грали кроманьонці?. – Культура і життя. – 1983, 27 лютого, №9, – с.6.
3. Пидопличко И. Позднепалеолитические жилища из костей мамонтов на Украине. – К.: Наук. Думка, 1969. – 164с.
4. Филатов В. К проблеме использования ударных инструментов в советской музыкальной культуре 60-80-х годов: Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения. 17.00.02. – К., 1991. – 18с.
5. Шовкопляс И.Г. Мезинская стоянка. – К.: Наук. Думка, 1965. – 328с.

Сольона І.В., викладач кафедри співу та хорового диригування

Луганський державний інститут культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНО-ТВОРЧОЇ АКТИВНОСТІ СТУДЕНТА-ХОРМЕЙСТЕРА В НАВЧАЛЬНО-ПІЗНАВАЛЬНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Анотація: У статті проаналізована специфіка хормейстерської діяльності з позиції професійно-творчої активності. Розглянуті головні умови формування професійно-творчої активності та різні форми організації учбового процесу, деякі критерії творчого процесу педагога-хормейстера.

Ключові слова: професійна майстерність, творча активність, хормейстер, емпатія.

Аннотация: Солёная И.В. Особенности формирования профессионально-творческой активности студента-хормейстера в учебно-познавательной деятельности. В статье проанализирована специфика хормейстерской деятельности с позиции профессионально-творческой активности. Рассмотрены главные условия формирования профессионально-творческой активности и разные формы организации учебного процесса, некоторые критерии творческого процесса педагога-хормейстера.

Ключевые слова: профессиональное мастерство, творческая активность, хормейстер, эмпатия.

Annotation: Solenaya I.V. Forming features to professionally-creative to activity of student-choir-master in to educational-cognitive to activity. In the article the specific of choir-master activity is analysed from position to professionally-creative to activity. The main terms of forming are considered to professionally-creative to activity and different forms of organization of scientific process, some criteria of creative process of teacher-choir-master.

Keywords: professional trade, creative activity, choir-master, empathy.

Постановка проблеми. Входження української вищої освіти в європейський освітній простір є важливою й вирішальною складовою загального процесу європейської інтеграції України.

У сучасних умовах реформування вищої освіти відповідно до вимог Болонського процесу актуальною проблемою є підвищення ролі якості професійної підготовки майбутніх фахівців.

Критерієм успішної діяльності вищої педагогічної освіти виступає така якість підготовки майбутніх фахівців, яка визначається не лише сукупністю знань з основ методики навчально-виховної роботи, а й здатністю передавати ці знання в процесі живого й безпосереднього спілкування з учнями. Важливим аспектом гуманізації освіти є професійно-творча активність студентів оскільки саме вона розглядається як особлива форма самовираження майбутнього хормейстера. Уміння наповнювати практичну діяльність творчим змістом, вкрай необхідне для майбутнього хормейстера.

Огляд літератури. Аналіз психолого-педагогічних і методичних публікацій, узагальнення досвіду хормейстерів, вчителів музики, педагогів-інструменталістів, композиторів (М. Арановський, Л. Баренбойм, Л. Вахтель, Д. Кабалевський, К. Мартінсен, Г. Нейгауз, Т. Челишева, Г. Ципін та ін.) дозволили виявити суперечність між адекватним розумінням і усвідомленням необхідності формування професійно-творчої активності суб'єкту і відсутністю цілеспрямованого розвитку названої якості.

Мета статті. Дана суперечність дозволила сформулювати проблему дослідження у виявленні педагогічних умов формування професійно-творчої активності в процесі учбово-пізнавальної діяльності студентів — майбутніх педагогів-хормейстерів. Вирішення поставленої проблеми є метою дослідження.

Актуальність і недостатня теоретична розробленість проблеми, осмислення суперечностей, а також труднощі, в практичній роботі педагогів учбових закладів зумовили вибір теми дослідження.

Дослідження відображає основні орієнтири формування професійно-творчої активності студента, в якості яких виступають особові функції свідомості: мотивуюча, рефлексивна, творчо-перетворююча, функція забезпечення рівня духовності життєдіяльності.

В процесі дослідження, на основі вивчення взаємозалежності сукупності різних елементів активності розглянуті головні умови формування професійно-творчої активності і різні форми організації вченого процесу, деякі критерії творчого процесу педагога-хормейстера.

Основна частина. Звернення до проблеми формування професійно-творчої активності особистості важливе для розуміння цілісної природи людини, механізмів розвитку його творчого потенціалу, самоактуалізації в професійній і соціальній діяльності.

Професійна компетентність педагога-хормейстера, готовність його до роботи з хором, виявляється в умінні створити хоровий колектив

Надійшла до редакції 29.03.2010

і в організації процесу освоєння та інтерпретації музичного твору. Проте якщо в процесі хорової діяльності відсутній професійно-творча активність диригента в її особових і когнітивних проявах, то цей процес не виконує нічого нового для продуктивно-творчого становлення хору, творчого саморозвитку особистості, вироблення суспільно-значущого продукту.

Тому головною проблемою хормейстерської підготовки стає конструювання достовірно творчого навчального процесу, в якому проявить себе і розвинеється творча особистість студента. Для цього необхідно проаналізувати специфіку хормейстерської діяльності з позиції професійно-творчої активності.

У розумінні творчої активності існують дві крайні точки зору. Одна крайність розуміє під творчою активністю те, що пов'язане з об'єктивною новизною і має соціальну значущість. Інша точка зору відзначає, що навчальна діяльність зв'язана з творчістю, оскільки для студента будь-яка навчальна робота пов'язана з новизною, тому студентів необхідно вчити творчо підходити до здобутку професійних знань, умінь і навичок в ході організуваної навчально-пізнавальної діяльності.

Для нашого дослідження дуже важлива друга точка зору. Вже у процесі хормейстерської підготовки студент самостійно стає творцем нових цінностей, відкриваючи в старому і давно відомому нові риси, відчуваючи глибокий сенс і красу у найпростішому хоровому виконанні, який підносить музичний здобуток до художнього творчого явища.

Аналіз сучасних вітчизняних (В. Андреев, С. Кульневич) і зарубіжних (А. Маслоу, К. Роджерс) джерел показав, що творчий потенціал особистості якнайповніше розкривається і розвивається за наявності сприятливих умов, при створенні навчальної середовища, в якій могла б розвиватися творча активність студента. До головних умов формування професійно-творчої активності відносяться:

- створення комфортного психологічного клімату для прояву творчої активності студента;
- всемірне стимулювання професійно-творчої активності при роботі з хором;
- поблажливе відношення до «ризикованих заходів» та їх помилок;
- толерантність до особової оригінальності іншого, доброзичливого відношення і захисті творців;
- зняття «перешкод відносно ініціативи» (П. Торренс)[5, с.45];
- виховання усвідомлення цінності творчих рис своєї особистості;
- виховання уваги до всіх властивостей навколишнього середовища.

Умовами, що дозволяють активізувати творчий розвиток студентів виступають також різні форми організації навчального процесу: індивідуальні, групові, колективні.

Індивідуалізація навчання створює умови для суб'єктного навчання, але при цьому вимагає від педагога напруження інтелектуальних, емоційних і фізичних сил. Ефективність індивідуальної роботи

над музичним твором у класі диригування багато в чому залежить від психологічних факторів: натхнення, волі, інтересу, емоційного настрою, які впливають на рівень художньо-пізнавальної активності студентів в навчальній діяльності.

Груповою формою організації занять в класі диригування підвищує інтерес до навчання, позитивно впливає на мотивацію навчальної діяльності, значно активізує творчий потенціал студента. Суттю даної організаційної форми є не факт наявності на уроці групи студентів, а певним чином організована їх спільна діяльність.

Колективна форма роботи студентів найбільш ефективна при організації класного хору. Розучування хорових партій, а потім хорової партитури відбувається при активній динамічній взаємодії і творчій активності студентів і педагога. Реалізується ідея взаємного навчання, що включає у посильний діалог всіх учасників музично-творчого процесу.

Психолог Д. Узнадзе, вивчаючи процес творчої активності, велику увагу приділив розробці проблеми установки. Цей напрям науки вивчає сферу активності людини, яка передуює його звичайній свідомій діяльності. Про активну позицію установки і її визначальне значення в процесі діяльності говорить присутність в ній потреби і ситуації. Потреба і ситуація впливають на суб'єкт, формують його активність, а регулювальником його поведінки стає установка. «В процесі виникнення установки потреба асимілює ситуацію, унаслідок чого в установці відбивається ситуація, змінена відповідно до потреби...» [4, с.56].

Установка передбачає готовність студента-хормейстера діяти на основі свого емоційно-ціннісного відношення до проблемних ситуацій, що виникли в процесі репетиційної роботи, в певному напрямі. Вона забезпечує стійкий цілеспрямований характер походження вокально-хорової роботи і служить основою професійно-творчої активності студента.

Установку можна розглядати як сполучну ланку між активною діяльністю і свідомістю. «Організуючи відомим чином свідомість, що йде назустріч мистецтву, ми заздалегідь забезпечуємо успіх або програш цьому витвору мистецтва» – пише Л. Виготський [2, с.247].

Вирішальну роль в спрямованості свідомості на художній об'єкт грає інтерес суб'єкту до певного виду творчості — вокально-хорової. Наявність інтересу, а потім виникнення творчої, активної установки впродовж всього творчого процесу буде стимулом, рушійною силою, енергетичним ресурсом активності суб'єкту.

Інтерес складається з трьох компонентів: емоційного – що характеризує ступінь залученості студента в даний вид творчості; волевого — що характеризує готовність особи діяти, акумулюючи творчий процес; пізнавального – визначаючого «наповнення творчого акту змістовністю» [3, с.28]

Інтерес, стосовно музично-педагогічної діяльності, має свою специфіку і ділиться на два компоненти: прагнення підвищити рівень власної

музично-педагогічної і хорової культури (у тому числі опанувати знання, уміння, навички) і бажання застосувати власний музично-педагогічний досвід для залучення дітей до музичного мистецтва, розвитку їх творчих і музичних здібностей. Без цілеспрямованого формування музично-педагогічної культури, дія другого компоненту згасає сама собою, оскільки студентові, що опинився в складній педагогічній ситуації не вистачає музичного досвіду, широти музичного кругозору. Ці музично-педагогічні проблеми гасять інтерес до творчості.

Величезний вплив на успішну учбову діяльність має сила мотивації. Діяльність студентів в процесі навчання має свідомо бути направлена на здійснення цілей навчання, що приймаються ними як особисто значущі. Учбова музично-педагогічна діяльність — є перш за все така діяльність, в результаті якої відбуваються зміни в самому навчанні та її продуктом є ті зміни, які сталися в самому об'єкті.

Домінуючим мотивом учбової діяльності студента виступає внутрішній, учбово-пізнавальний мотив, де найважливішим чинником мотивації навчання є інтерес і схильність студента до своєї майбутньої професійної музично-педагогічної і хормейстерської діяльності. В цьому випадку процес навчання приносить тому, що навчається більше емоційного задоволення, відчуття радості від придбаних знань, оволодіння загальноучбовими та професійними вміннями і навичками. Чим вище сила мотивації в діяльності, тим вище її результат.

Одним з необхідних компонентів творчої активності є емпатія, як емоційна чуйність і увага, співпереживання і співчуття до інших людей. Цією проблемою як необхідним компонентом творчості займалися діячі мистецтва К. Станіславський, О. Мейєрхольд, М. Чехов та ін. Розвиток емпатії супроводжує особисте зростання і стає одним з провідних його ознак (К. Роджерс, Є. Фромм, Д. Келлі, А. Маслоу). «Емпатія виявляється в прагненні надати допомогу і підтримку іншим людям», — пише психолог Л. Большунова [1, с.7]. Таке відношення до людей має на увазі розвиток гуманістичних цінностей особистості, безчогонеможила її повна самореалізація. Вміння встати на позицію іншої людини і з цієї позиції здійснювати дії та вчинки; здатність ідентифікувати себе з іншими людьми та їх проблемами — це ті якості, які допомагають підвищенню творчої активності на уроках диригування і заняттях хору, де студенти порівнюють свої знання і вміння між собою.

Таким чином, формування професійно-творчої активності студента-хормейстера можливо, якщо:

- забезпечена установка, спрямованість особі на отримання професії педагога-музиканта;
- має присутність та зростає інтерес до професійної діяльності, хорового мистецтва, до творчості (музичному, педагогічному);
- виявляється сила мотивації (внутрішні і зовнішні мотиви опанування професії педагога-хормейстера);
- виникає емпатія.

Психологи Л. Виготський, С. Рубінштейн, О. Леонтьєв та інші стверджують, що знання виникають

у людини в результаті власної діяльності, направленої на предмет пізнання. Але тільки в діяльності, організованій вчителем, творчий процес, процес пізнання і навчання відбувається найактивніше. Дану методику формування творчої пізнавальної активності студенти повинні засвоїти, щоб потім використовувати при навчанні учнів.

Узагальнивши, вельми різноманітні погляди на поняття професійно-творча активність, можна виділити деякі критерії творчого процесу педагога-хормейстера:

- уміння бачити виниклу проблему (педагогічну, музичну, хормейстерську та ін.);
- здатність мобілізувати необхідні знання (особистий досвід або досвід, узагальнений із спеціальної літератури) для висунення гіпотези, самостійного пошуку шляхів і способів вирішення поставлених завдань;
- прояв інтуїції і імпровізації в нестандартних музично-педагогічних випадках;
- узагальнення у вигляді висновків та гіпотез на основі спеціальних експериментів і спостережень, проведених в процесі хорових занять і виконавської практики;
- уміння оформити виникаючі думки (образи) в логічні, образні, вербальні структури; уміння створити в процесі руху до мети новий продукт, тобто художній образ.

Як показують дослідження Г. Шевченко, Е. Сет, Л. Яркіної та проведені експерименти, одним з дієвих засобів формування професійно-творчої активності студента в класі диригування буде спільне із студентами проектування учбової діяльності, відповідно до основних дидактичних принципів. Воно виступає основою становлення: майбутнього вчителя музики — хормейстера, і дозволяє педагогові задіювати і розвинути найважливіші особові якості студентів для оптимізації учбового процесу: рефлексію, критичність, толерантність та ін. Учбовий репертуар, відображаючи різні стилі і напрями в музиці, сприяє поповненню музичного «багажу» студента, допомагає зрозуміти стилістику і драматургію музичних творів, їх виразні і художні особливості.

Основними показниками професійно-творчої активності студента в класі диригування є:

- наявність стійкого інтересу до предмету диригування, пов'язаного з культурою хорового співу, престижності професії диригента;
- рівень музично-інтелектуального мислення, пов'язаного з осмисленням конструктивно-логічної організації звукового матеріалу, із здатністю знаходити схожість і відмінності, аналізувати і синтезувати, встановлювати взаємозв'язки в звуковому потоці;
- стійкість вольових зусиль: рішучість, цілеспрямованість, наполегливість, самовладання, ініціатива, а також зв'язок музично-слухових уявлень з вольовою сферою, звукотворчою волею;
- ціннісні мотиви учення, що розуміються як входження в музичне мистецтво, отримання статусу педагога-музиканта;

– рівень опанування професійних знань, умінь і навиками, всемірний розвиток музичних здібностей, особливо в якому-небудь виді музичної діяльності (грі, диригуванні, співі, вигадуванні і так далі);

– самостійність і потреба в самоосвіті, виражена в постійній готовності до виконавської діяльності.

Навчаючи студентів диригуванню, педагог прагне розвивати його музичні, інтелектуальні і креативні здібності. Створюючи сприятливі психологічні умови, педагог спонукає у студентів потребу особової регуляції своїх здібностей.

Діалог, партнерство, співпраця, співтворчість особливо важливі для студентів на початковій стадії навчання, коли багато хто з них ще не має чіткого уявлення про професію хормейстера, не може самостійно проаналізувати здобуток, вирішити художньо-образні, технічні і музичні завдання.

Виховання творчої особистості процес тривалий і вимагає того, щоб сам педагог був творцем. Якщо педагог сам працюватиме за шаблоном, то ніякі зусилля не дозволять, студентів знайти якості творчої особи. У педагогічній співпраці немає методів виховання обов'язкових для всіх. Поза сумнівом, відсутність готових методик ускладнює роботу педагога, але вимушує постійно розширювати своє творче поле: знаходити свої власні прийоми і способи роботи з хором, розширювати музичний репертуар, переробляти новинки інших педагогів, застосовуючи активні форми навчання в подальшій роботі зі своїми студентами. Але в цьому випадку педагог повинен володіти не лише певними музичними і педагогічними здібностями, але і також знаннями і уміньми, які допоможуть виділити, вичленувати необхідний для творчої активності матеріал, при цьому орієнтуючись на певні принципи методологічного характеру :

1. Принцип цілісності, має на увазі перетворення вмісту, форм, методів, засобів хормейстерської підготовки, суб'єктів учбової музично-педагогічної діяльності, їх взаємодії при роботі по досягненню мети, спільний цілісний розвиток особистості студента.
2. Принцип необхідної різноманітності, що вимагає вживання різних музично-педагогічних методів, технологій, засобів навчання, використання науково обгрунтованих і педагогічно виправданих форм організації занять (у тому числі музичних): індивідуальні, групові, колективні.
3. Принцип ефективного управління, що передбачає доцільність вживання тих або інших форм і методів організації процесу пізнання на предметах диригентсько-хорового циклу.
4. Принцип зворотного зв'язку, що реалізується через самооцінку хормейстерської підготовки, її самокорекцію, через дискусію в спілкуванні з однокурсниками і педагогом на основі взаєморозуміння і пошани до чужої думки, через чергування індивідуальної і групової роботи.

Реалізація цих принципів вимагає від педагога великої підготовчої роботи: глибокого, критичного

аналізу методів і технологій, вивчення музичних і психологічних особливостей студентів різних курсів, створення умов для професійного, музично-педагогічного зростання та суб'єктивності студента.

Висновки. Виконаний аналіз показує широкі можливості предметів хорового циклу в розвитку професійно-творчої активності студента-хормейстера. Студент в процесі предметної підготовки здійснює складну творчу роботу освоєння музичного твору на основі самостійних потреб і мотивів. Умовами формування професійно-творчої активності студентів виступають різні форми організації учбового процесу: індивідуальна, групова, колективна, а також, якщо забезпечена спрямованість особистості на опанування професії, зростає інтерес до музичної творчості, виявляється сила мотивації і виникає емпатія.

Література:

1. Большунова Л.Н. Влияние музыкальных средств на развитие эмпатии личности. Автореферат дисс... канд псих. наук./ Большунова Лариса Николаевна — Новосибирск, 2000. — 17с.
2. Выготский Л.С. Психология искусства. / под ред. М. Ярошевского. — М.: Педагогика, 1987. — 344 с.
3. Маслоу А. Дальние пределы человеческой психики /А. Маслоу // Пер. с англ. А.Татлыбаевой. — СПб.: Евразия, 1999. — 432с.
4. Узнадзе Д.Н. Теория установки. / Под ред. Ш. Надирашвили. — М.: Воронеж: НПО «МОДЭК», 1997. — 448с.
5. Torrance P. The Nature of Creativity as Manifest in the Testing// The Nature of Creativity. / Sternberg, R.J. (Ed.). — Cambridge: Univ.Press, 1988. — 168 p.

Шабаліна О. М., пошукувач

Харківська державна академія культури

ВІД ТАНЦЮ ЕКСПРЕСИВНОГО ДО ТАНЦЮ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОГО

Анотація. Розглядається культурологічний аспект процесу формування стилю провідних жінок-балетмейстерів Західної Європи ХХ ст.

Ключові слова: фемінізм, архаїзм, автентизм, експресіонізм, модерн, постмодерн, театр танцю, виразність, природність, анти природність, візуальне сприйняття, стилізація, штучні технічні елементи, побутові рухи, образні рухи, символічні рухи, метафоричні рухи, жанрова інтеграція, інтелектуальний танець.

Анотация. От танца экспрессивного к танцу интеллектуального. Рассматривается культурологический аспект процесса формирования стиля передовых женщин-балетмейстеров Западной Европы ХХ ст.

Ключевые слова: феминизм, архаизм, экспрессионизм, модерн, постмодерн, театр танца, выразительность, визуальное восприятие, стилизация, искусственные технические элементы, бытовые движения, образные, символические, метафорические, жанровая интеграция, интеллектуальный танец.

Summary. *Shabalina O.M. From dance expressiveness to dance intellectual. The culturelogical aspect of formation process of style the advanced women – balletmasters of Western Europe XX sicle item is considered.*

Keywords: *feminism, archaism, an expressionism, a modernist style, a postmodern, dance theatre, expressiveness, visual perception, stylisation, искусственные technical elements, household movements, figurative, symbolical, metaphorical, genre integration, intellectual dance.*

Постановка проблеми. Із початком другої хвилі фемінізму в США та Західній Європі виник жіночий театр, як рух на підтримку постановок у театрі п'єс на жіночі теми режисерами-жінками. Як повідомляє Е. Хатчінсон у "Словнику мистецтв": "...початок було покладено американською театральною трупкою *"It's all right to be a woman"* ("Байдуже, що ти жінка"). Потім його підтримали *"Women's project"* (1978, Нью-Йорк), створений для постановки п'єс, які створили жінки. У Великій Британії цей рух став основою альтернативного театального руху в 70-х р. ХХ ст., коли було організовано такі театральні студії, як *"Women's theatre group"* (1973) та деякі інші [4, с. 163].

На цьому тлі виокремлюється творча діяльність жінок-балетмейстерів, котрі без гучних декларацій та формального об'єднання висували креативні ідеї розвитку мистецтва в ракурсі нових філософських і соціальних зрушень.

Підвищена й підкреслена виразність, неприйняття будь-якої гармонії, врівноваженості, стійкості та суворості форм, використання природності і антиприродності, навіть винайдення краси потворного – все це особливості творчого пошуку, що ставали нормою експресіоністичного мистецтва, яке створює підвалини західноєвропейського модерного танцю початку ХХ ст. Для багатьох жінок театральний танець будь-якого виду став мистецтвом чистої фізичної присутності, у якому жінки найбільше дорівнюють власним тілам. Провідні в постмодерному танці жінки-балетмейстери прагнули продемонструвати, що вони мають розум так само, як і тіло. Це частково пояснює нову концепцію постмодерного танцю, як засобу висвітлення соціальних, суспільних та суто національних проблем. Її у різний спосіб висвітлювали такі автори, як О. Чепалов (Україна), О. Гердт (Росія), Б.Персон (Швеція), Ф.Спаршотт (США). Однак досліджень цього явища у світовій дансології та культурології не вистачає. Тим більше, що у роботах сучасних дослідників немає єдності у погляді на такі культурні феномени, як модерний та постмодерний танець.

Метою даного дослідження є культурологічний аналіз доготривалих пошуків танцювальної стилістики ХХ ст. у творчості балетмейстерів-жінок, які зберігали специфіку автентичного танцю різних націй, що, своєї черги, сприяло розвитку нових технік, самобутньої хореографічної стилістики, а ширше – формуванню незалежного погляду на розвиток хореографічного мистецтва і культури взагалі.

Танець М. Вігман (1886-1973) виник на інстинктах та емоціях і має розглядатися в контексті німецького експресіонізму, в межах якого досяг розквіту. М. Вігман знала багато митців, котрі були частиною напряму *Dada* та, подібно Емілі Нолд, належали до експресіонізму. Учений і філософ Конрад Філдер говорив з цього приводу: форма робіт «виростала з їх змісту, ідей, а мистецтво було результатом унікальної артистичної індивідуальності, візуального сприйняття, що дає вільну форму відбіркової енергії». Ці думки дуже наближаються до власних висновків М. Вігман, котра віддавала танцівникові-хореографу право повірити власним

Надійшла до редакції 22.03.2010

почуттям і сприйняттю дійсності та перетворити їх у видиму експресію, «він має вміти пояснити й визначити свій власний досвід у житті танцю» [6, с. 249].

Дору Хойер (1911-1968) можна поставити поряд із такими відомими танцівниками і балетмейстерами, як Мері Вігман, Грет Палука, Меріан Вогельсанд, Курт Йосс та Джін Вейдер. На відміну від сучасників, Д. Хойер зникла з танцювальної історії тому, що не належала до жодної школи або театру до своєї смерті. Це – великий недогляд, тому що Д. Хойер є однією з найвідоміших соло-танцівниць з 1930-х по 1960-ті рр. Її сольні танці були занадто індивідуалістичними. Знадобилося близько 20 років існування німецької хореографії, щоб заново відкрити хореографію Д. Хойер. Дві сучасні танцівниці модерну Сюзан Лінке й Аріла Зігерт відновили її «Афектос Гуманос».

Видатною постаттю в новому танцювальному мистецтві була Біргіт Окесон (1908-2001). Подібно до Бріджит Кулберг, Б. Окесон сприймала танець від піонерів цього напрямку в Німеччині. Зокрема, вона навчалася в школі М. Вігман у 1929-1931 рр., а дебютувала в паризькому театрі «Colombier» 1934 р. Шведські дансологи називають її «ліричним голосом сучасного шведського танцю». Вона воліла до повільних танцювальних темпів і підпорядковувала танець найперше ритму, маючи на увазі не дотримання метрономічних вказівок, а візуальне бачення тих форм, які ритм завдає рухові. Завдяки тривалим і безкомпромисним пошукам сутності танцю, Окесон розвинула самобутній хореографічний стиль, переважно в сольних виступах, що були надзвичайно просунутими для свого часу і водночас майже архаїчно скульптурними. Наслідком співпраці Б. Окесону 1950-ті рр. з такими модерністами, як поет Ерік Ліндегрен (*Lindegren*) і композитор Карл-Біргер Блумдаль (*Blomdahl*) стали вистави «Око: Сон у мрії» (1953, шведська Королівська Опера), «Сизиф» (1957) й опера «Аніара» на лібрето Нобелівського лауреата Гаррі Мартінсона (1959), де Б. Окесон виконала головну танцювальну партію Ізагель.

Наприкінці 1960-х рр. вона почала вивчати танець в Африці й надрукувала глибоке дослідження про танцювальну культуру цього континенту «Джерельна маска» (1983), що в 1994 р. побачила світ і у французькому перекладі під назвою «Le masque des eaux vives». Як вважають дослідники, успіх цього видання пояснюється не тільки завдяки багатству документальних свідчень і ретельному аналізу африканських танцювальних традицій, що знаходилися на межі знищення. Б. Окесон спромоглася знайти пояснення специфіки африканського танцю, незалежне від західних поглядів на культуру. З розвитком постмодернізму в танцювальному мистецтві Швеції зросло усвідомлення ролі Б. Окесон, котру ще більше почали вшановувати як «піонерку цього напрямку» [7, с. 19].

Певна зміна засад танцю, особливо в Німеччині, відбулась протягом 20 років. Переглянутий спосіб вираження емоційного змісту назвали «модерн танцем» на протигагу «класичному танцю» в балеті.

Однак часи змінювалися. Війна змінила життя, революція й страждання призвели до руйнування ідеалів краси. Старі й зламані традиції не могли залишатися стійкими в цей жахливий період. Молодь, що шукала духовного звільнення, руйнувала те, що стало постійним, і замість цього встановлювала свої власні духовні й матеріальні вимоги.

Це призвело й до змін форми композиції «театру танцю», які Піна Бауш (1940-2009) вже не будувала за класичною аристотелівською схемою: початок, основна частина, кінець. Структура дії в її постановках значно складніша, вона залежить від індивідуальних рис героїв вистави. Отже, П. Бауш цікавлять суб'єктивні враження повсякденності, вона концентрує увагу на буденних деталях, що одержують у її сценічних композиціях естетичне забарвлення та філософське тлумачення. При цьому вони виключають як штучні технічні елементи (подібні до па класичного балету), так і будь-яку стилізацію, зокрема молитовно-ритуальні рухи, природні в танці «виразному». П. Бауш тяжіє насамперед до мінімалізму, навіть до танцю в сидячих позах. Її стиль також суміщає елементарні рухи з експресією німецького виразного танцю в традиціях попередників. Проте, як уважає професор Стенфордського Університету М. Ташіро, роботи П. Бауш необхідно аналізувати не тільки в драматичному, психологічному (із використанням психоаналізу) й естетичному аспектах, а й урахування феміністські уподобання її сучасниць [8].

Вистави П. Бауш можна також розглянути як послідовність мікроепізодів, які можуть демонструватися паралельно, або починатися в той час, коли попередній епізод ще не закінчився. Немає також чіткого розподілу на головну та другорядну дію. Зв'язок між епізодами будується на асоціативних, а не логічних засадах та може складатися з багатьох суперечливих деталей, подібно до поетичного кінематографа.

Балетмейстери «театру танцю» невикористовують дидактичність у подачі матеріалу, глядач має сам робити висновки. Узагалі глядач — активний учасник вистав театру танцю, їх автори, перш за все, розраховують на його розуміння, емоційну реакцію (коли остання не виявляється, це також важливий чинник у взаєморозумінні).

Для феміністки Сюзан Лінке (1944) було важливим показати жінку в буденному стані, проте її більше хвилювали екзистенціальні проблеми, ніж суспільна мотивація. Перші сольні танцювальні твори С. Лінке пов'язані з темою жіночої долі, що також поєднало її практику з найхарактернішими композиціями післявоєнного танцтеатру. Композиції С. Лінке напрочуд динамічні та сповнені гнучких ритмів. Вони часто починаються із зніжених рухів і жестів, які потім відкриваються у послідовність танцювальних рухів. Використовуються підтримки, значення яких може змінюватися в залежності одного від іншого.

Повнометражна робота С. Лінке «*Ruhr-Ort*» — найвиразніша в хореографічному плані композиція, яку виконують три танцівники і три

актори. *“Ruhr-Ort”* реалістично відтворює фізично, а з часом і морально спотворені долі робітників, чия виснажлива праця розписана по годинах з перервою на обід. Якщо в сольних роботах С. Лінке досліджує світ жінок, переважно домогосподарок, то в *“Ruhr-Ort”* панує чоловічий танець з відчаєм і співчуттям. С. Лінке створила «повторювані, механічні рухи, у яких виконавці орудують справжніми 35-фунтовими ковальськими молотами, перетаскують важкі сталеві шматки, біжать на місці в нікуди, відбиваючи ритм сталевими підковками на черевиках та отримують душ і чистий одяг як найбільшу винагороду» [5, с. 249].

“Maerkische Landschaft” — робота, яку викликала конфліктна ситуація між Західною та Східною Німеччиною. У ній через психологію чоловіків С. Лінке досліджує людські комплекси й взаємовідносини. Люди, з котрими вона говорить, з одного боку хочуть бути сильними та повноцінними та водночас мають схильність до розділення, навіть до братовбивства. Повне розуміння взаємовідносин у їх типових проявах дозволяє С. Лінке надати красномовний коментар щодо внутрішніх та зовнішніх причин цих розбіжностей як у суспільстві, так і в душі людини.

Для Райнхільд Гофман (1943) є характерною особлива мова, якою вона користується для перетворення побутових рухів в образні, символічні або метафоричні відображення атрофії людської доброзичливості, комунікаційного розладу у час застарілих соціальних принципів. Підкреслюючи, що в танцюючій людині вона вбачає не твір мистецтва, а живу істоту, Хофман “прагне до прискіпливого дослідження руху, скорочуючи його амплітуду та досягаючи межі концентрації”. Таким чином, для неї мова театру танцю – це тілесна мова, що наближує її стиль до П. Бауш. Водночас Р. Гофман намагається виокремити свій стиль з-під впливу останньої. Наприклад, вона не роздрібнює рухи, як П. Бауш, а намагається «інтегрувати їх у подібні за сенсом та значенням фрази. Це збагачення хореографічної мови є пріоритетним у розвитку німецького театру танцю, особливо в 1970-ті рр.» [6, с. 251].

На європейській сучасний танець у 1970-80 рр. вплинула Каролін Карлсон (1943), хоча критики більше захоплювалися її виконавським стилем, а не балетмейстерським хистом. Стосовно новітнього танцю Франції, К. Карлсон відчутно дистанціювалася від формотворчості свого вчителя А. Ніколая, експресивних рухів Х. Хольм та М. Вігман, хоча їх виразні прийоми із достатньою наочністю відчутні в репетиційній роботі. Особливо це стосується процесу імпровізації, як засобу саморозуміння та щирого висловлення експресії почуттів. Дж. Россі вважає, що імпровізація на ранніх стадіях роботи дає танцівникам значно більше, ніж звичайний тренінг. Вона використовує її, пише Д. Россі, у межах німецької експресіоністської традиції, як засіб пізнання тіла та контролювання його в умовах простору, часу і руху.

«Танець має візуалізувати світ», наголошує Карін Сапорта (1950). Споглядання тіла дозволяє побачити людську істоту в найбільш чистому вигляді.

Йї важливо показати форму й рухи тіла, активізувати власне бачення світу, чому сприяє також жанрова інтеграція танцю, слова та відеозображення. В американському модерному стилі К. Сапорта не приймає ідею про те, що танець має бути природним рухом тіла. “Насправді, – слушно зауважує К. Сапорта, – починаючи з того моменту, як людина стала танцювати для публіки (або для Бога), її жести втратили природність. Рухи, наполягає вона, таке ж складне явище, як думка, і також вимагає інтелектуальних зусиль” [2, с.10].

Іншим впливовим чинником її хореографії було мистецтво японського театру буто, побудоване на філософії дзен-буддизму. Саме в цьому вченні, за допомогою Іденюкі Яно, К. Сапорта шукала відповідь на численні, важливі для сучасного танцю питання: як керувати тілом, щоб знайти та висловити власне “я”, аналізуючи підсвідомість. Отже, її пластичні шукання мали філософський підтекст, оскільки пізнання певних закономірностей буття для хореографа було рівнозначно можливості їх відображення. «Я завжди була у священному захваті від людського тіла, – стверджує К. Сапорта. – Воно геніальне, воно здатне передати всі потрясіння, котрі наша епоха обрушує на людину, усі її побоювання щодо майбутнього, пам’ять про минуле» [1, с. 17].

«Танець має увібрати в себе все, що не є танцем. А те, що нас обмежує, треба відкидати. Адже енергія шукає виходу і не підкоряється правилам. Танцю зашкодила теорія про гармонію. Танцю відмовили в можливості розповідати про всі аспекти життя. А він може розповісти про все, як живопис, поезія, показати те, що є поза видимими межами. Звідси думка про те, що хореограф не творець, а ремісник» [6, с. 148].

Результатом пошуку в просторі та часі і зіставлення різних пластів світової культури були її оригінальні хореографічні композиції: “Наречена з дерев’яними очима” (1988) – ностальгічна поема з присвяченням матері, “Бики Хімени” (1989), що продовжувала пошуки власного коріння в іспанському “напрямку”, та дивне поєднання японського буто й іспанського фламенко у виставі “Кармен” (1992). Для хореографії К. Сапорта характерна повторюваність рухів та їх перерваність, механістичність. На думку постановниці, це надає відчуття напруженості, підсилює драматизм сценічних ситуацій. Проте найсуперечливішим у творчих постулатах К. Сапорта є ствердження, що «віртуозний рух, нехай навіть самоцільний, важливіший, ніж рух, сповнений сенсу» [1, с. 18].

Філософія танцю К. Сапорта поширюється також на старовинні зразки хореографії, які вона розглядає в незвичному ракурсі. У її балеті “Дух, або бліде небо” (в іншому перекладі “Видіння або Небесні кола”, 1996) актори не тільки танцюють, але й проголошують тексти Т. Готье про “Жізель”, а також читають В. Гюго, А. Ламартина.

Романтичний стиль постає прикладом для розповіді про страждання балерин у XIX ст. К. Сапорта “дорівнює долю будь-якої танцівниці долі Жізельі, оскільки вони злітаються в балетний клас як метелики,

їх краса короткочасна, приречена. Проте саме тому бере в полон. К. Сапорта повторює фарби та ракурси картин Е. Дега, який зафіксував у тіні куліс моменти цього зловісного перетворення. Її віліси — справжні перевертні, моторошні фурії.

Близькі до К. Сапорта художні та соціальні вподобання демонструє Режін Шопіно (1952). На її думку, саме тіло несе в собі світ, тобто це є постійним діалогом зі світом. Вона порівнює цей процес з керуванням візка на двох колесах, одне з яких тобі невідкладне. Природність танцю вона вбачає в тому, щоб і в Індії глядачі впізнали себе в твоїй праці. Тіло, як інструмент вираження, пов'язане з первісним покликком природи. «Треба не розуміти, а відчувати танець, наголошує керівниця Атлантичного балету, бо у нашій заяложеній культурі чуттєве поле зведене до мінімуму» [3].

Традиції «інтелектуального танцю» відчутні у творчості італійки Кристини Капріолі (Caprioli), яка після навчання і роботи в хореографічних трупях США та Європи повернулася на батьківщину матері, у Швецію. Суперечки, чи є танець формою мистецтва й чи повинні виконавець і автор танцювальних композицій бути інтелектуалами або їх інтереси мають замикатися у сфері емоцій, є актуальними в спільноті шведських хореографів.

Кристини Капріолі вирішує це питання на користь «танцюючого інтелектуала». Вона створює багатопланову хореографію, що співвідноситься як з головою, так і з серцем. Її роботи є інтелектуальною розмовою, яка формується за допомогою тіла, часу та простору. Вони сповнені посилань на французьких філософів і психологію феміністок.

К. Капріолі продовжує традиції М. Каннінгхема та постмодерністського танцю взагалі. Хоча її креативні композиції з роками створюють комплексні взаємовідносини між тілесною емансипацією й необхідністю структурного контролю. Хореограф використовує пластично-сміслові антиномії: чоловік-жінка, тіло-інтелект, натура-культура. Вона перевертає догори традиційні погляди, зосереджується на певних зорових, слухових відчуттях, поняттях свідомості, пам'яті, часу в незвичайних художніх ракурсах, приховуючи смисл за шаром значень та асоціацій. Так, у виставі «Божевільна на горищі» (1997), оснований на романі Ш. Бронте «Джейн Ейр», головна героїня також сприймалася як метафора ув'язненої в собі жіночності й сексуальності, яка не має виходу назовні.

У 2001 р. К. Капріолі здійснила в Стокгольмському Будинку танцю акцію з провокаційною назвою «Рух — це Жінка» за участі філософів, політиків і соціологів, які разом з хореографами та виконавцями досліджують феміністські проблеми.

У 2002 р. К. Капріолі створила композицію «Мої губи (з мовлення)», яка починалася в певний час, проте глядачі могли приходити і йти коли їм заманеться. В одній із композицій три екранні проєкції рухів трьох танцівниць створювали різноманітні ефекти: гра форм нагадувала птахів, тварин, роботів, фантастичних істот. У «Привілейованому погляді» (1996) вона,

навпаки, підкреслено нехтувала глибиною сценічного простору, розташовуючи дію від порталу до порталу. Вертикальний кордон був підкреслений світловою завісою. Погляд глядачів фіксував рухи виконавців подібно до спостереження за тенісним матчем. Хореограф підштовхувала глядача до думки, що є інша перспектива розгляду подій, що обмежено зоровий погляд може бути недостатнім в аналізі реалій, що нас оточують.

К. Капріолі веде пошук у дослідницьких і проблемно-орієнтованих танцях. Вона — організатор тривалого фестивалю «Танці, що говорять», присвяченого бунтівній танцювальній культурі Нью-Йорку 1960-х рр. Реконструкція та обговорення елементів танцю, що вже відійшли до історії, допомагають розглядати їх крізь призму танцю сучасного.

Висновки. Фемінізм можливо розглядати в кількох аспектах — як соціально-політичну теорію, у якій аналізується гноблення жінок і перевага чоловіків в історичному минулому й сьогодні, як соціальний рух за рівність прав і можливостей для жінок, як ідеологію, що протистоїть усім жінкозалежним теоріям та діям, а також як філософську концепцію соціокультурного розвитку, альтернативну існуючій європейській традиції. У даній роботі термін «фемінізм» використовується в ракурсі дослідницької практики, яка заснована на артикуляції жіночого погляду на світ та жіночу систему цінностей. Саме це допомагало знайти пріоритети в пошуках внеску жінок-балетмейстерів у загальний процес розвитку хореографічного мистецтва.

Один з найвпливовіших напрямів пластичного мистецтва, сучасний танець також тісно пов'язаний із прагненням жіночої незалежності, і навряд чи був би спроможним розвиватися без цього суспільного руху. Його творці, видатні жінки Айседора Дункан, Мері Вігман, Марта Грехем були водночас визнаними борцями за звільнення жінок, але робили це не через політику, а саме через танець. У роботах Д. Хемфрі та М. Грехем проблема жіночих прав часто відбивала занепокоєння, але не була прямим відгуком на конкретну соціальну колізію.

Очевидно, що в цьому контексті проблема ідентифікації, дослідження «жіночої» чутливості й сексуальності в мистецтві звужується до аналізу того, як жінка-балетмейстер конструює світ засобами мистецтва (концептуального, тобто саморефлексивного особливо). Автор даної роботи додержується думки, що жінка завжди говорить на два голоси, репрезентуючи відповідні точки зору — перша нав'язана їй домінуючою в суспільстві ідеологією (тобто «чоловічим» поглядом на світ), інша відображає думки й почуття власної (тобто репресованої) соціальної групи. Характерно, що саме ця обставина є «двигуном» драматургічних конфліктів у більшості хореографічних композицій феміністської спрямованості.

Історія, відтворена через жіноче тіло на сцені, є вражаючим і актуальним внеском в історію танцю з часів канонічного дев'ятнадцятого століття

до феміністського ХХ ст., коли створення танцю відбувалося в конкретних соціально-політичних і культурних контекстах. Хореографи-жінки викликали широкі за своїми масштабами й аргументовано переконливі дискусії з питань щодо сексуальності, жіночої самосвідомості та гендерних смислів.

З початку 70-х рр. жінки-митці прагнули досліджувати й виражати у своїх здобутках відношення до власного тіла, почуття з приводу власної сексуальності (не тільки в межах різновидів “еротичного мистецтва”, але, наприклад, у хепенінгах і перформансах). Особливий резонанс викликав перегляд міфу про жіночу пасивність — йому протистояло прагнення донести до публіки думки про те, що жінка почуває себе досить комфортно в тілесному плані з погляду здорових потенцій, активності, енергії.

Теорія та ідеологія феміністського мистецтва створювали відповідні критерії власного впливу з огляду на те, що американська культура взагалі тяжіє до замовчування й відхилення гострих політичних і соціальних питань. Створення феміністського мистецтва та критики — це створення нових цінностей, становлення нової свідомості і водночас революційна стратегія, не тільки художня, але й соціальна акція.

Нині танець розглядається як складний і багатогранний феномен, що має культурологічний та соціально-психологічний статуси в суспільстві, які визначають можливості його використання в межах соціальної психології, лікувальної терапії й психотерапії. Танець — це не тільки відображення життя, це — саме життя, як доводить історія хореографічного мистецтва ХХ ст.

Література:

1. Сапорта К. ”Поиск красоты всегда бывает болезненным..” / Карин Сапорта ; Беседу вела Е. Карасева // Балет. — 1994. — № 4. — С. 17-18.
2. Сапорта К. Классический танец — это яд / Карин Сапорта // Маринин. театр: Окно в Европу. — 1999. — № 11-12. — С. 10.
3. Удянская И. Красивая и пугающая сказка: Гастроли швед. балет. труппы в Москве / Ирина Удянская // Культура . — 2003. — 12 июня (№23).
4. Словарь искусств Хатчинсона = The Hatchinson Dictionary of the arts. — М. : ТОО «Внешсигма», 1996. — 534 с.
5. Чепалов О.І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: монографія / О.І. Чепалов; Харк. держ. акад. культури.—Х.: ХДАК, 2007.—344 с., ил.
6. International Dictionary of Modern Dance. — Detroit ; New York ; London : St. James Press: Taryn Benlow-Pfalzgraf, 1998. — 891 p.
7. Persson B. Contemporary dance in Sweden / Bodil Persson; The Swedish Institute. — Swedish, 2003. — 48 p. : il.
8. Интервью с Пиной Бауш / Беседу вел Valerie Lawson. — Режим доступа: http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_02/feb02/interview_bausch.htm — Загол. с экрана.

Янина-Ледовська Є. В., аспірантка

Київської державної академії керівних кадрів
культури й мистецтва

НАПРЯМКИ ТА ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ КОНТАКТНОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

Анотація. У статті розглянуті особливості формування контактної імпровізації та її трансформація в сучасній хореографії.

Ключові слова: контактна імпровізація, сучасна хореографія, танцювальна лексика.

Аннотация. Янина-Ледовская Е. В. Направления и тенденции развития контактной импровизации в контексте современной хореографии. В статье рассмотрены особенности формирования контактной импровизации и её трансформация в современной хореографии.

Ключевые слова: контактная импровизация, современная хореография, танцевальная лексика.

Annotation. Yanina-Ledovskaya E. V. Directions and trends of development of contact improvisation in context of modern choreography. Peculiarities of forming contact improvisation and its transforming in modern choreography are considered in article.

Key words: contact improvisation, modern choreography, dancing lecture.

Постановка проблеми. Уже більше 30-ти років контактна імпровізація існує в розвинених цивілізованих країнах, і від зараз, коли Україна стає усе більш вільною, з'являються умови для розвитку цього напрямку й у нас. Контактна імпровізація – це різноманітне явище. Протягом останніх десяти років інтерес до імпровізації відчутно виріс. Причиною цього є потреба самовираження, пошук нової танцювальної лексики й формування індивідуального хореографічного почерку в період постмодернізму.

Балетмейстери які використовують у своїх хореографічних творах контактну та безконтактну імпровізацію поки що сприймаються неоднозначно не тільки глядачем, а й виконавцями. Адже сучасна вистава завжди припускає нестандартну ідею, яка розкривається загально не визнаними засобами виразності. У першу чергу це хореографічна мова, різко протилежна класичним танцювальним формам і канонам.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання, які висвітлювали особливості розвитку контактної імпровізації, розглядалися в різних за направленістю роботах, серед їх: Е. Брук, А. Гіршон, В. Нікітін, С. Новак, С. Пекстон. Найбільш змістовними є статті С. Пекстона «Контактна імпровізація» де автор аналізує передумови виникнення контактної імпровізації, що саме є імпровізація та проводити паралелі між контактною імпровізацією, хореографією та музичним мистецтвом; В. Нікітін, який у своїй книзі «Модерн-джаз танець», дає низку визначень терміну «контактна імпровізація» та формує принципи її виконання; С. Новак, яка у своїй публікації приділяє увагу формуванню уточнюючих питань, щоб описати різні форми імпровізації.

Невирішені частини загальної проблеми. До проблеми формування контактної імпровізації та її трансформації в сучасній хореографії зверталось багато дописувачів та фахівців, однак у публікаціях комплексної й глибокої її постановки й шляхів рішення зафіксовано не було.

Мета статті – систематизувати існуючі на сьогоднішній день дослідження з приводу особливостей формування контактної імпровізації з виділенням проблеми її трансформації в сучасній хореографії.

Результат дослідження.

Контактна імпровізація – самостійний танцювальний стиль, що сполучає в собі природність, простоту форми й багатство емоційного змісту. Цей танець – насамперед несе в собі спілкування партнерів один з одним мовою тіла, що приводить до спільних переживань та відкриттів. Танець направляється бажанням партнерів зберігати або не зберігати фізичний контакт і продовжувати пошук взаємної опори. Вони не знають задалегідь, куди приведе їх рух. По мірі усвідомлення відчуття ваги, інерції й балансу партнери вчаться розслаблюватися, звільнятися від зайвої м'язової напруги й відмовлятися від намірів й установок, що суперечать природному стану речей. Важливо не обмірковувати чи аналізувати свій танець,

Надійшла до редакції 12.04.2010

але варто досліджувати з партнером можливості спільної творчості, розкриваючи природні рухові можливості тіла й одержуючи від цього задоволення.

Специфічні тілесні рухи самі по собі не обов'язково викликають найбільший інтерес. Контактна імпровізація конструює формальні умови для спостереження індивідуальних спонтанних реакцій на несподівані й незвичні фізичні обставини. Це прояв уяви, особливих стратегій виживання, тілесної розумності, фізичної історії танцюристів у її глибоко людській виразності.

Коріння імпровізації як дослідження, лежать у першій половині ХХ століття. Серед безлічі течій, що вплинули на розвиток цієї категорії, можна назвати розвиток гімнастики Дельсарта, філософію Джона Д'юї і експерименти засновників танцю модерн. Ці впливи відчутно позначилися на викладанні танцю в коледжах, серед таких викладачів і танцюристів як Маргарет Х'Даблер і Берд Ларсон, й у танцювальних студіях, таких як школа Денішоун. При цьому у танцювальній імпровізації бачили в першу чергу творче вираження, коли студентам задавалися образи або які-небудь якості руху, використання простору, часу, динаміки або виду руху (оберти, падіння). Такий метод навчання дозволяв одержати власний досвід творчості на відміну від рутинної імітації.

Коли в 20-і й 30-і роки стали з'являтися перші професійні студії, хореографи, такі як Марта Грем, Хелен Таміріс, Доріс Хемфрі й Чарльз Вейдман, знаходили нові рухи, імпровізуючи самі або керуючи своїми танцюристами при пошуку нових рухів – це було необхідно, оскільки словник рухів нового танцю ще не існував.

Поступово, основні техніки танцю модерн були визначені й кодифіковані, і на класах стали розучувати тільки відомі послідовності рухів. Виключенням, що потім стало правилом в американському професійному тренінгу танцю модерн, були класи Хольм-Ніколайса-Л'юїса, на яких через сильний вплив німецької традиції імпровізація була невід'ємною частиною навчання.

Формування контактної імпровізації мало первісне значення, як пошук нових емоцій і нових відчуттів у взаємодії з партнером. Цей вид мистецтва виявився вперше в 1972 році, і його поширення стало можливим завдяки все більш зростаючому інтересу людства до усвідомлення всіх сторін свого існування, глибинам, основам буття, пізнанню й удосконалюванню своєї природи.

Під час перебування "Гранд Юніон" на конференції в Коледжі Оберлін у січні 1972, Стів Пекстон, що був танцюристом одного з найвідоміших хореографів стилю модерн, Мерса Кеннінгема, член нью-йоркського Театру Церкви Джадсон, зробив виставу з 11-ю танцюристами, у якій протягом 10 хвилин відбувалися безперервні зіткнення, підтримки й перекочування одне по одному. Ця робота називалася "Magnesium" (Магній).

Далі в червні 1972 Стів Пекстон зібрав п'ятнадцять кращих атлетів різної статі, які навчалися в нього рік чи два, щоб дослідити принципи і

можливості комунікації, виявлених в "Magnesium". Після тижневої репетиційної роботи, була проведена привселюдна демонстрація робочого процесу в галереї Джона Вебера в NYC. На початку 1973 Стів Пекстон, Курт Сіддал, Ненсі Старк Сміт, Ніта Літтл і Карен Радлер зробили тур по Західному Узбережжю, проводячи майстер-класи з контактної імпровізації та роблячи виступи.

Треба сказати, що багато ідей уже існували до цього. Стів Пекстон викладав, використовуючи Release-technique ("техніки вивільнення нових рухових можливостей і звільнення від м'язових затисків"), айкідо і деякі інші методи. Необхідна для цього фізична сила вишукувалася в результаті "правильних", тобто найлегших рефлекторних дій, пов'язаних скоріше із внутрішніми відчуттями, ніж із зовнішньою формою. У цих обставинах заздалегідь опанована техніка рухів скоріше заважала, ніж допомагала досягти необхідного результату.

В основі була ідея, що для танцю необхідні дві людини. Ця робота – дослідження здатності свідомості злитися з тілом у дійсному моменті й залишатися в ньому, залишатися в тілі, коли умови змінилися. Дослідження розвилось в новий технічний підхід, що вимагає роботи, як безпосередньо з фізичним тілом, так і з певним уявним відношенням. Необхідна робота з кінетичними образами, які відповідають рухові і є для тіла щирими. І це мало потребу в назві, щоб можна було посилалися на нього без небажаних паралелей. Нова форма була названа КОНТАКТНОЮ ІМПРОВІЗАЦІЄЮ.

Пізніше відомий теоретик В. Нікітін у своїй книзі «Модерн-джаз танець» дає визначення контактній імпровізації та формує деякі принципи контактної імпровізації, такі як:

Рух іде за зсувом крапки контакту між тілами партнерів. Переважають рухи, які пов'язані з дотиком двох тіл, а також пошуком взаємних просторових траєкторій при взаємодії з вагою тіла партнера.

Відчувати шкірою. Майже постійний фізичний контакт між партнерами спрямований на використання всієї поверхні тіла для підтримки власної ваги й ваги партнера.

Перетікання. Увага спрямована на сегментацію тіла й рух одночасно в декількох напрямках. Постійний зсув ваги на сусідні сегменти розширює можливості імпровізації й зм'якшує падіння й переكاتи.

Відчуття руху зсередини. Орієнтація й увага на внутрішньому просторі тіла. Вторинна увага на формі тіла в просторі.

Використання сферичного простору (360 градусів). Тривимірні траєкторії в просторі, спіральні, скривлені округлі лінії тіла. Ці траєкторії тісно пов'язані з фізичними завданнями підняття ваги й падіння із мінімальним зусиллям. Підйом по дузі вимагає менше м'язових зусиль, а падіння по дузі зменшує удар.

Проходження за інерцією, вагою й потоком руху. Вільний потік руху, що набирає силу, в сполученні з почерговим активним і пасивним використанням ваги.

Уявна присутність глядачів. Свідома неформальність презентації, у формі практики або джему. Наближеність до аудиторії, що сидить зазвичай в колі, без формально позначеної сцени, наявності сценічного світла, декорацій, мізансцен, костюмів.

Танцюючий – звичайна людина. Прийняття поведінкового або природного стану речей. Імпровізатори, як правило, уникають рухів, що чітко ідентифікуються із традиційними техніками танцю й не роблять розходжень між повсякденними рухами й танцювальними.

Дозволити танцю трапитися. Хореографічні структури, організовані в послідовність дуетів, іноді тріо або більших груп і майже безперервна фізична взаємодія танцюристів.

Кожен однаково важливий. Відсутність зовнішніх знаків розходження між танцюристами, таких, як порядок виходу, тривалість танцю, костюм.

Хоча контактна імпровізація за визначенням є спонтанною формою танцю, у неї є техніка. Це досить узагальнені принципи, розроблені, щоб забезпечити і відкрити можливості пошуку цікавих рухів.

Спершу це готовність до руху. Перш ніж відбудеться контактна імпровізація, необхідно підготувати тіло до руху. Дуже важливий внутрішнє налаштування імпровізатора, що подумки проходить й уявляє собі весь етап підготовки тіла до імпровізації. Існує специфічний розігрів: по-перше, комплекс самостійних вправ для власного тіла – це допоможе залишатися в безпеці, зберегти гнучкість і дасть тілу виконавця більше вибору під час руху, а, по-друге, релаксуючий масаж – це надзвичайно розслаблює, підсилює циркуляцію крові в тілі, і є чудовим способом почати заняття.

Потім – подолання страху перед дотиком. На першому контактному занятті складніше за все відчувати комфорт від дотику до незнайомих людей. У навколишньому світі дотик дуже значимий і сильно впливає на почуття.

Легкий і швидкий шлях, щоб позбутися від цього страху – почати кожне заняття з кола, усі знайомляться, і щось говорять про себе. Інший шлях переборювати страх торкання – це танцювати, не торкаючись партнера. Ця вправа також змушує думати про місце знаходження точки контакту. Також деякі вправи на довіру виявляються гарним засобом навчити дотику.

Ще один з принципів контактної імпровізації – це безпека. Без відчуття безпеки (як фізичної, так і ментальної) жоден інший принцип контакту не працює. Знання того, як можна скотитися з партнера, тобто як захистити чутливі частини тіла, є одним із самих значимих навичок.

Розтяжка й гарний розігрів чудово охороняють від травм. Розтягуючись, імпровізатор також починає усвідомлювати діапазон рухів різних частин тіла.

Ще один спосіб уникнути травм – не перекочуватися й не віддавати вагу на коліна, щиколотки й голову партнера. Це дуже делікатні частини тіла, які не можна перевантажувати зайвою вагою. Щоб уникнути травм, треба, найголовніше, взяти відповідальність за свої власні дії.

Центр у контактній імпровізації. Звичайно, говорячи про центр, мають на увазі дві речі. Перша – це фізичний центр або центр ваги тіла. В іншому випадку – це ментальне або духовне джерело сили й творчості. Ці центри зв'язані один з одним. Коли відбувається робота з одним із них, другий також розвивається. Визначення свого центру – це більше, ніж тримати рівновагу. Це місце, звідки народжуються всі ваші рухи.

Точка контакту – це місце фізичного з'єднання тіл партнерів, що імпровізують. З нею пов'язані дві основні ідеї – збереження цієї точки й переміщення її по тілу.

Подальший розвиток контактної імпровізації відбувається безпосередньо в хореографії, насамперед, у сучасному мистецтві перформанса (на перетинанні театру й танцю). Можна виділити її оздоровчий аспект, використовуючи контактну імпровізацію як вид танцювальної терапії. З такою ж легкістю можна ідентифікувати її як комунікативну практику, що наближає цей вид мистецтва до психотерапії. Все це дозволяє оцінювати контактну імпровізацію як значиме соціальне явище.

Практики імпровізації як і раніше використовуються у викладанні танцю для дітей й у деяких коледжах. Імпровізацією змушені займатися й сучасні хореографи, якщо хочуть знайти нові рухи, які потім стануть частиною хореографії. З появою відео такі хореографи як Твила Тарп і Білл Т.Джонс, а також Арні Зейн імпровізували перед відеорекою, просили танцюристів розучити рухи з екрана, а потім відбирали, очищали й установлювали послідовність рухів.

Імпровізаційні виступи переважно з'явилися в другій половині ХХ століття, починаючи з 50-х років і поширилися в 60-і роки разом з розвитком танцювальних експериментів постмодерну.

Таким чином ці джерела й робота багатьох артистів у наступні десятиліття привела до того, що імпровізаційна практика розширилася до широкого спектру форм, починаючи від подання процесу імпровізації як такого й до складно структурованих імпровізацій, що не уступають за складністю витонченій хореографії.

Всупереч гаданій еkleктичності або простоті (але скоріше – завдяки всьому цьому) за контактною імпровізацією майбутнє. В умовах такої дезорієнтації людям просто необхідно демонструвати позитивні приклади здорової взаємодії та співробітництва, доброзичливого відношення один до одного.

Література:

1. Дельсарт Ф. Система виразності людини / Дельсарт Франсуа; Пер. з фр. та рос. М.Шкарабана. – К., 1998. - 28с. – (Підручник поради для актора).
2. Чепалов О.І. Специфіка аналізу постмодерного танцю / О.І. Чепалов // Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтва, 2007. - №1. – С. 42-47.
3. Чепалов О.І. Хореографічний театр західної Європи ХХ ст. - Х., 2007.-343с.
4. Гиршон А.Е. Интегративная танцевально-двигательная терапия. – Режим доступа: <http://www.girshon.ru/index.html/>. - Загол. с экрана.
5. Пекстон С. Заметки о внутренней технике. - Режим доступа: <http://shakti.egr.duke.edu/Contact/Techniques of Contact Improvisation/>. - Загол. с экрана.

Наукове видання

Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв

Збірник наукових праць

Видання зареєстровано у Державному комітеті інформаційної політики, телебачення та радіомовлення України.
Свідоцтво: серія КВ №7108 від 25.03.2003р.

Оригінал-макет підготовлено інформаційним центром ХДАДМ

Коректор: Гросу Ю.В.
Комп'ютерна верстка: Мастерова Ю.Р., Козаченко Т.В.

Свідоцтво про внесення до держ. реєстру суб'єкта видав.справи
ДК №860 від 20.03.2002р.



Підп. до друку 17.05.2010. Формат 60x84/8. Папір: друк. Друк: ризограф.
Ум. друк. арк. 15.60. Тираж 100 прим.

ХДАДМ, Харківська державна академія дизайну і мистецтв,
Україна, 61002, Харків-2, вул. Червонопрапорна, 8.

Надруковано у типографії СПД ФО Ізрайлев Є.М.
Свідоцтво № 2480 0170 0000 40432 від 21.03.2001 р.
61002, м. Харків, вул. Фрунзе, 16.